

Виктор Мазин

СНОВИДЕНИЯ КИНО И ПСИХОАНАЛИЗА

Издание 2-е дополненное



Издательство «Скифия-принт»
2012

ББК 88.4
М 12
УДК 613.88

Мазин Виктор

М 12 Сновидения кино и психоанализа. — СПб: Скифия-принт, 2012. — 256 с.

Книга «Сновидения кинематографа и психоанализа» посвящена истории отношений кино и психоанализа, психоаналитическим теориям кино и роли сновидений в кинематографе. Один из ключевых вопросов книги: как «публичное» искусство кино влияет на «личные» сновидения? Теоретические рассуждения переплетаются в книге с анализом самых разных кинофильмов. Особенный интерес книга может представлять для кинокритиков и психоаналитиков; но, прежде всего, она адресована широкой аудитории любителей кино.

Автор выражает признательность слушателям и устроителям лекций «Кино и психоанализ» в Институте ProArte (Санкт-Петербург), «Киногрезы Дэвида Линча» на филологическом факультете Санкт-Петербургского университета, «Призраки кино» в киевском кинотеатре «Октябрь», «Психоанализ и визуальные искусства» в Таллиннском университете, а также Художественному Центру на Вилле Монтальво (Калифорния) за предоставление прекрасных условий для работы. Особое спасибо Ринаду Ахметчину.



ISBN 978-5-98620-033-0

Предисловие ко второму изданию

С момента выхода в свет первого издания этой книги прошло пять лет. Сколь велико искушение включить в издание второе новые фрагменты анализа увиденных за это время фильмов! Есть желание и сказать кое-что новое о продолжающемся, как говорит Катрин Клеман, «долгоиграющем флирте» между кино и психоанализом. Но не тут-то было! Маршруты книги оказались проложенными настолько плотно, что проще написать новую книгу, чем капитально реконструировать «Сновидения кино и психоанализа». Да и не требуется такого рода реконструкция, а вот множество незначительных изменений лишним не будет.

Интересно, что текст книги привел в движение метафору дороги, хотя при этом речь совсем не идет о *роуд муви*, ни о «Беспечном ездоке», ни о «Бонни и Клайде», ни об «Автомобиле». Получается так, что встреча кино и автомобиля была чуть ли не неизбежной. Получается, прав был Фридрих Киттлер, когда говорил о солидарности движущихся образов фильма «с новым автомобилизмом, а вовсе не с чуть более старомодными поездками по железной дороге». Автомобиль всегда готов свернуть с пути. Он сам готов проложить себе новый путь.

Газовые фонари железнодорожной станции отбрасывают призрачный свет на лицо сидящего в купе вагона Зигмунда Фрейда. Мчится по автостраде, устремив свой взгляд

вперед на исчезающую под колесами автомобиля дорогу, Жак Лакан. Дорога меняет точку зрения. Ее меняет кино. Движение делит точку зрения. Точка становится множественной, убегающих дорог все больше. Разбегающиеся дороги – маршруты письма и маршруты чтения.

Нет, никак текст этой книги не мог сложиться в путеводитель по кино! Один из эффектов этого движения в том, что оно порой обходит и любимые фильмы, и любимых режиссеров. Как только где-то вдали начинает мерцать титр «Вернер Херцог» или «Роджер Корман», на горизонте тотчас возникает указатель ОБЪЕЗД. Но, ничего, призраки не оставляют дорогу, ведь они никогда не сидят на месте, они следуют за нами…

Вместо того чтобы пытаться психоанализировать кино, лучше вдохновиться кино, чтобы реконструировать психоанализ.

Феликс Гваттари

Отношения психоанализа и кинематографа настолько разнообразны, что даже и пытаться не стоит рассказать о них «всё» и навсегда закрыть тему. К тому же отношения эти находятся в постоянном развитии, вновь и вновь пересматриваются. Более того, эти отношения во многом остаются бессознательными.

Текст этой книги устремляется сразу по нескольким магистралям. Каждая такая магистраль то выходит на поверхность, то скрывается из виду, будто погружается в подземный туннель. В этом отношении книга напоминает *road movie*, фильм о дороге с развилками, разворотами, развязками и неожиданными встречами. Магистралей множество. Одна из них носит имя «"Фабрика снов" Ильи Эренбурга»; другая называется «Теории Славоя Жижека»; третья именуется «Бред и галлюцинации Доктора Мабузе». И дальше... «Призраки Деррида»... «Тайны Альфреда Хичкока»... «Взгляд Лакана»... «Неотвратимый нуар»... «Кино-Глаз Вертова»... «Малхолланд драйв»...

Текст книги монтируется кино*кадрами*, теоретическими *фрагментами*, *сценами*, всплывающими из самых разных фильмов. Калейдоскопичность оставляет пробелы даже при самой высокой плотности монтажа. Мы всегда чего-то не знаем. Например, не знаем начала, хотя смотрим фильм сначала. Начинается «Затмение» Микеланджело Антониони. Героиня. Герой. Каждый погружен в собственные мысли. Каждый *очевидно* занят внутренним неслышимым диалогом. Наконец, затянувшееся молчание прерывается:

– Ну что, Риккардо?
– О чем ты?
– О том, о чем мы говорили всю ночь.

О чем они говорили всю ночь? Об этом мы можем лишь догадываться, ведь мы еще не начали смотреть, а они уже поговорили. Неизвестность, однако, не вызывает ощущения неполноты. Незнание проходит незаметно. Кино предстает как непрерыв-

ное изображение и связный рассказ, несмотря на прерывистый, обрывочный характер, как в техническом, так и в повествовательном отношении. В безмерности душевного пространства свято место пусто не бывает. На этом понимании строил свои фильмы и кинотеории Сергей Эйзенштейн. Он и не собирался давать зрителю никакого законченного образа; его задачей было предоставить зрителю возможность «переживания завершения образа».

Тематически текст этой книги предписан сновидением. Психоанализ и кинематограф изменили представление о сновидениях в современной культуре. Более того, они изменили и сами сновидения. Сновидение оказывается эфемерным связующим звеном между кинематографом и психоанализом. Оно — агент кино и психоанализа. Оно — посредник между кино и психоанализом.

Такой посредник оказывается предельно важным именно сейчас — в эпоху коллективных грез и сновидений, во времена телетехнологий, в открывающуюся эру оцифрованной виртуальной реальности. Такой посредник напоминает о том, что психоанализ и кинематограф появились когда-то в той области, которая обосновалась *между* искусством и наукой, *между* иллюзией и реальностью. Такой посредник указывает, в конце концов, на то, что само существование человека оказывается *между* этими мирами. Так что,

если кино не создано ради того, чтобы переводить сновидения или все то, что их напоминает в сознательной жизни, тогда кино вообще не существует.

Антонен Арто

1.

Психоанализ и кинематограф

1.

Психоанализ + кинематограф = Наука о призраках

Мы созданы из снов,
А сны созданы из нас, —

Говорит герой Бельмондо в кинофильме Годара «Безумный Пьеро». Сновидения, независимо от того придаем мы им значение или нет, оказывают невероятное влияние на наше существование наяву: «мы созданы из снов». Мир сновидений в свою очередь отражает наши переживания, страхи, желания и даже технологическое состояние мира: «сны созданы из нас». Где заканчивается сон? Где начинается явь? «Трудно сказать, реальность или сон тот мир, в котором мы живем» — таков постскриптум к кинофильму Вонг Кар-Вая «Пустой дом». Публичное искусство кинематографа отражает мир человека с его мечтаниями и представлениями не в меньшей мере, чем его личные сны. Кино рождается из снов, — свидетельствует Пьер-Паоло Пазолини. Из снов рождается и психоанализ, ведь именно сновидения Зигмунд Фрейд называет «королевским путем к пониманию бессознательного». Закончив писать очередную главу «Толкования сновидений», он выходит из своей беседки в саду в сомнамбулическом состоянии. Так выходит впечатленный фильмом кинозритель.

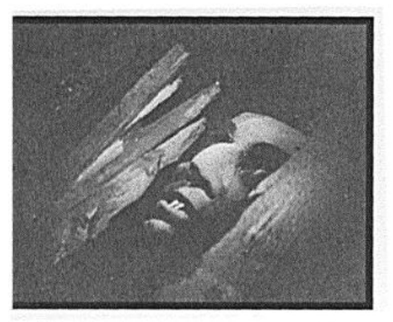
Кинематограф возникает как новый тип сновиденческой, онейрической (*онейрос* по-гречески сон) реальности. Психоанализ также

рождается во многом благодаря осмыслению сновидений. Кинематографическая реальность появляется одновременно с реальностью психоаналитической. Простое ли это совпадение, или закономерный результат психо-техно-логического развития человека?

Два способа видения и познания мира, кинематограф и психоанализ, зарождаются в конце 19-го века. Под их знаком проходит весь XX век. Жак Деррида описывает развитие гуманитарного знания в этом веке формулой: кино + психоанализ = наука о призраках. У психоанализа и кино общий субъект исследования — населенная призраками душа человека.

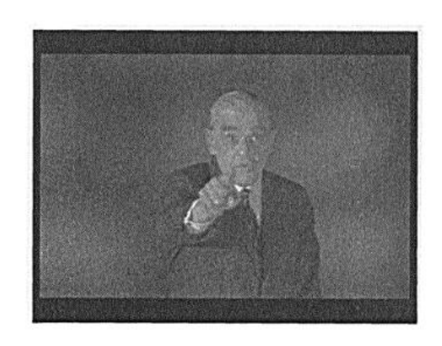
Призраки возвращаются из прошлого. Иногда возвращаются воплоти, настолько отчетливо, что их не отличить от лиц настоящего. Так Денис Клег по прозвищу Паук из одноименного фильма Дэвида Кроненберга совершенно запутался в паутине травм и страхов, времен и лиц, и никакие попытки перекодировать историю, переписать ее в блокноте одному ему ведомыми знаками не приводят к успеху. Как во сне, события прошлого и настоящего неразличимо переплетаются в повествовании «Паука».

Призраки искушают в настоящем. Главный герой «Восхода солнца» Фридриха Вильгельма Мурнау изо всех сил сжимает руками голову, чтобы избавиться от одолевающих его призраков. Призраки большого города, соблазны любовного наваждения, галлюцинации возвращающегося желания преследуют героя, заполняя собой весь экран. Они закручиваются в воронку образов, порождая эффект, названный Бела Балашем «реальностью, погруженной в сновидение».


«Носферату» - призрак между царством живых и мертвых.

Призраки приходят из будущего. Герой кинофильма «Вампир — сон Алана Грея» Карла Теодора Дрейера видит во сне устрашающую баночку с ядом, которую протягивает ему скелет. В ужасе от встречи со смертью пробуждается он, вскакивает и бежит к больной. Алан Грей видит, как *именно эту* баночку подает больной доктор, инфицированный вампиром, работающий на стороне смерти. Нет никакой непреодолимой границы между явью и сном. Призраки этой границы не знают.

Призраки среди нас. Борис Карлофф под видом конферансье открывает фильм Марио Бавы «Три лика страха», известном в англоязычном прокате как "Black Sabbath", словами: «Как вы узнаете из этого фильма, призраки и вампиры повсюду… Возможно, один из них сидит рядом с вами. Да, они тоже ходят в кино…». Завершает показ Борис Карлофф в облике вурдулака словами: «Смотрите меня во сне».



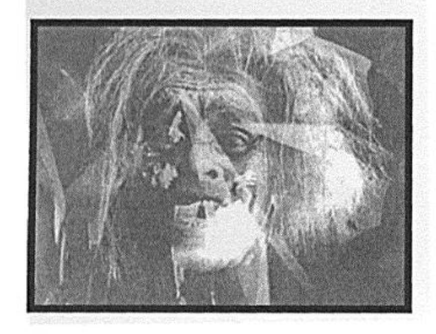
Смотрите меня во сне! Смотрите «Три лика страха»!

Призраки не подчиняются законам времени. Уже в 1916 году один из основателей современной психологии, философ неокантианец Хуго Мюнстерберг в своей книге «Фильм: психологическое исследование», считающейся первым теоретическим исследованием кинематографа, пишет: «Кино рассказывает нам историю человека, выходя за рамки внешней реальности, преодолевая пространство, время и причинность». События предстают как субъективные воспоминания, переживания и фантазии. Кино для Мюнстерберга — искусство собственно психического; если музыка предназначена для уха, живопись адресована глазу, то кино представляет душу. Кино отражает не мир, а состояние души. Кино не может ограничиваться отношениями камеры и глаза. Жиль Делез утверждает: глаз — это не камера, а экран; а камера — это «третий глаз, глаз духа».

Во второй из «Трех песен о Ленине» Дзига Вертов показывает похороны Ленина, вождя в гробу, а затем что-то пишущего, кого-то убеждающего. Когда Ленин появляется после своих похорон на митинге, неотвратимо встает вопрос: он что, воскрес? Да. Произошло оживление вождя. Это — Призрак Ленина, который *всегда с нами*! Да, это Призрак Ленина, который *живее всех живых*! Дзига Вертов на глазах разворачивает эти идеи. Таков показ идиом. Таков монтаж идиологем. Люди несут на похоронах вождя лозунг «Ленин — наше бессмертие!» Призрак коммунизма указывает дорогу в бессмертие. Коммунизм — свершение истории; при коммунизме, как во сне, нет времени. Призрак Ленина не только здесь, но уже и там. Призрак Его — в каждом советском человеке, ведь Он отдал бессмертную частицу себя каждому человеку. Его образ стал достоянием кино. Он запечатлен навсегда. Кино — врата в бессмертие.







Призраки старухи-процентщицы не оставляют в покое «Раскольниковых».

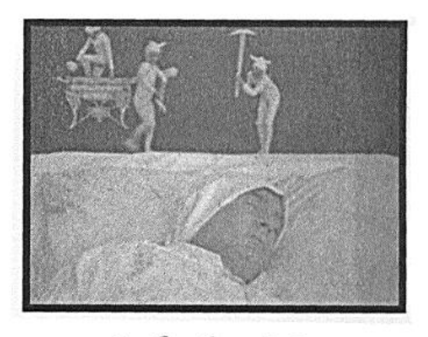
Призрачные кинозвезды сходят с экрана и населяют мир человека, тот мир, который и воспроизводит, и структурирует, и создает захватывающую окружающую реальность. В мир входят и обретают вполне реальное существование Джеймс Бонд и Штирлиц, Бэтман и Кэндиман, Терминатор и Безумный Макс. Никто не умирает! — так учат психоанализ и кинематограф. Мертвые возвращаются. Мир перенаселяется призраками, переполняется, населяется вновь и вновь. Перенаселяется — переполняется, не оставляет места. Во второй главе книги «Глядя вкось», которая называется «Реальное и его судьба», теоретик кино и психоанализа Славой Жижек пишет: «Если и есть явление, которое заслуживает названия фундаментальной фантазии современной массовой культуры, то это — фантазия о возвращении живых мертвецов, фантазия о человеке, который не хочет оставаться мертвым, вновь и вновь возвращается, чтобы наводить ужас на живых». Призраки не оставляют в покое. Таков удел живых.

Осенью 1897 года Зигмунда Фрейда осеняет мысль: то, о чем ему рассказывают пациенты, может быть фантазией, а не событиями материального мира. Он приходит к выводу: в психическом мире нет разницы между эмоционально нагруженным вымыслом и реальностью. Он осознает: мир человека — мир психической реальности, мир, который *представляется* человеку реальностью. Человек живет в мире своих грез и фантазий, страхов и вожделений, иллюзий и представлений. Человек переживает населенный призраками мир. Призраки неотступно преследуют. «Я знаю, что убил своего отца», — говорит испытывающий мучительную вину невинный пациент в кинофильме Альфреда Хичкока «Завороженный». «Никого вы не убивали», — тщетно пытаются убедить его психоаналитики. Он не виновен на уровне фактов. Он виновен на уровне желания. То чего не было, может быть реальнее того, что было. Психоаналитическая истина — то, что истиной представляется.

Не только психоанализ, но и кино рассеивает миф о застывшей, неизменной истине, истине из воображаемой области «на самом деле». Истина, реальность, мир больше не представляют собой на-

бор застывших фактов. Теперь нет единой точки зрения. Нет самой возможности абсолютной, истинной, универсальной позиции. Мир обретает движение. Истина, пишет британский историк психоанализа Майкл Молнар, «появляется как сгущение множества образов или уровней воображаемого: мы не можем пригвоздить истину к какому-либо одному месту или свести ее к одному представлению; мы должны выслеживать ее, выслеживать так, как это делал когда-то шедший по следу охотник, выслеживать так, как делает это движущаяся камера». Истина смещается, движется, кинематографируется.

Кинематограф и психоанализ показывают реальность человека как возможную, виртуальную и преобразующую материальный мир. Кое-что невероятно важное происходит, свидетельствует Молнар, «между Веной и Парижем в конце прошлого столетия, а точнее между июлем и декабрем 1895 года», т.е. между увиденным Фрейдом и истолкованным им психоаналитически сновидением об инъекции Ирме и публичным показом братьями Люмьер кинофильма «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота». Что же именно происходит? — А происходит то, что человек оказывается вне себя. Он начинает говорить то, что ему приходит в голову, а не то, что, как ему казалось, он сам хотел. Он становится сам себе не свой. Кто-то говорит *через* него. Он находится не в кресле кинотеатра, а среди героев киноэкрана. С появлением кинематографа и психоанализа человек «оказался дестабилизированным и фрагментированным: наблюдатель и наблюдаемый, субъект и объект отчасти совпадают друг с другом».



«Сон Рейрбита Финда».

2.

ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В 1895?

Кино предлагает нашему взгляду мир, отвечающий нашим желаниям?

Андре Базен/Жан-Люк Годар «Презрение»

24 июля 1895 года Зигмунд Фрейд видит сновидение об инъекции Ирме, в котором ему открывается тайна сновидений — тайна желаний. Он впервые истолковывает сновидение психоаналитически — фрагментирует его и к каждому «кадру» подводит свободные ассоциации. В этом же году в свет выходит его совместная с Йозефом Брейером книга, «Исследования истерии», в которой Фрейд впервые говорит о вытеснении, бессознательном, переносе и других аналитических понятиях. В этой же книге он в деталях описывает психоаналитические *сеансы*.

28 декабря 1895 года братья Огюст и Луи Люмьер устраивают свой первый публичный киносеанс в Гран Кафе на Бульваре Капуцинов в Париже. Братья вводят в оборот само понятие «кинематограф». Незадолго до этого, вначале декабря в берлинском мюзик-холле «Винтергартен» братья Макс и Эмиль Складановски представляют

изобретенную ими систему двойной проекции под названием «биоскоп». В том же 1895 году в Америке начинается продажа первых кинетоскопов.

Психоанализ и кинематограф не только появляются в одно время, но и реакция на эти революционные техники со стороны консервативно настроенной интеллектуальной буржуазии сходна: неприятие. В двадцатом веке кинематографу предстоит справиться с ярлыком «развлечение для бедноты» и стать полноправным искусством, а психоанализу — обрести статус самостоятельной науки. Отрицательная реакция сменится интересом, а затем, к середине века, и повальным увлечением. Психоанализ и кино осуществляют символическую пропитку западной культуры на протяжении всего XX века.

Едва ли Фрейда могло порадовать повальное увлечение психоанализом. Психоаналитический сеанс не терпит постороннего третьего. Психоанализ — дисциплина самопознания, путь к истине своих желаний. Призраки психоанализа — дело личное. Призраки кино — дело публичное. И сновидения кино — публичны. Если психоанализ — практика субъективации, то массовое искусство кинематографа скорее ставит производство субъективности на промышленную основу. Несмотря на кинематографическое массообразование, Фрейд отправляется в кинотеатр.



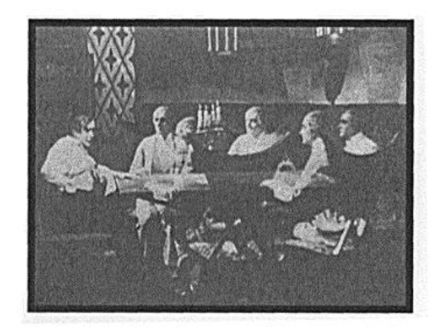
Летят «Ведьмы» истории.

3.

Фрейд в кинотеатре

Фрейд говорит, что всему есть причина.

Джанет — Филиппу, «Веревка» Хичкока



Граф Тольд за карточным столом с «Доктором Мабузе, игроком» и четырьмя его призраками.

Известно, что Фрейд посетил кинематограф 22 января 1907 г. в Риме. Можно было его увидеть и в одном из кинотеатров Нью-Йорка 1 сентября 1909 году. Кинематограф не произвел на Фрейда сильного впечатления. Он показался ему чем-то вроде детской забавы, неинтеллектуального развлечения, «ведь в кино, — как пишет Эренбург о Голливуде, — никто не думает, в кино только смотрят и отдыхают». Фрейд выходит из нью-йоркского кинотеатра и, смешивая три языка, определяет увиденное: *Variété mit moving pictures*. Кино напоминает ему буржуазное развлечение, *variété*, в котором место танцующих девушек занимают движущиеся картинки.

Однако варьете с пляшущими картинками не выходит у него из головы. От него не так-то просто избавиться. По дороге домой, в Европу Фрейд пишет письмо. Корабль качает. Рука дрожит. Буквы прыгают. Письмо начинает напоминать… нет, нет, не пляшущих девушек, а кинематограф. Он пишет: мой почерк «кинематографировался». Его рука помнит дрожь движущихся картинок. *Pictures are moving*, картинки перемещаются, свободно смещаются, но пока не переплетают-

ся со словами, не образуют тот ребус, который мог бы напомнить о сновидении. Рука дрожит. Слов нет.

Почему Фрейд остается равнодушным к кино? Почему говорит о нем с раздражением? Или даже с пренебрежением? Потому ли только, что кино показалось ему буржуазным развлечением? Зигмунд Фрейд понимает и коммерческий интерес производства искусственных сновидений, эксплуатации человеческой мечты. Вот как этот интерес Илья Эренбург описывает устами голливудского магната: «Люди хотят также мечтать. Им необходимо видеть красивые сны. Что ж, мы будем изготовлять сны, сны сериями, забавные сны по дешевке».

Возможно, Фрейд не принял кинематограф еще и в силу присущего ему консерватизма в искусстве, необычайно сильной любви к классике. Революционер и консерватор в нем уживаются. Мирно? Едва ли. Ведь культура вообще подозрительна: призванная защищать, она порабощает.

А, может быть, ранний кинематограф не приглянулся Фрейду из-за своей немоты. Т.е. в силу противоположности психоаналитической практике, основанной на слове — на речи пациента, который должен говорить все, что приходит ему в голову и, тем самым, высказывать тайны бессознательного. Тайны нужно выговаривать, осмыслять, осознавать. Интересно, каким было бы отношение Фрейда к кинематографу, если бы тот огласил свое рождение криком? Трудно себе представить, ведь звуковое кино, парадоксальным образом, удалило кино и от кино, и от сновидения, но в то же время сблизило его с любимыми «высокими» искусствами Фрейда — литературой и театром. Кинематографический сюжет постепенно уступал место литературному, кино все лучше поддавалось пересказу, переводу, осмыслению.

Или, может статься, Фрейд не увлекся кино, почувствовал его родство, близость психоанализу? Возможно, он бессознательно усмотрел в кино соперника в борьбе за знание о человеке? Так или иначе, а всему находятся причины. Так, досмотрев кино до конца, мы совершенно по-новому смотрим на его начало. Мы понимаем начало лишь после того, как узнали конец.



«Отвращение», да и не только, можно понять лишь задним числом.

4.

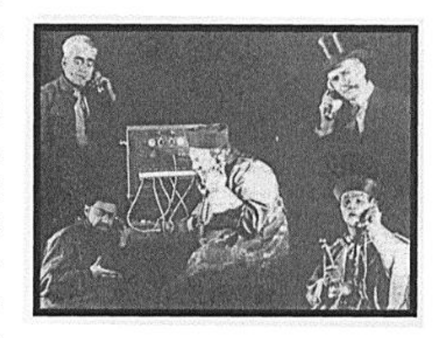
Фрейд отказывает Голдвину

Не желаю, чтобы мое имя связывали с каким бы то ни было фильмом.

Зигмунд Фрейд

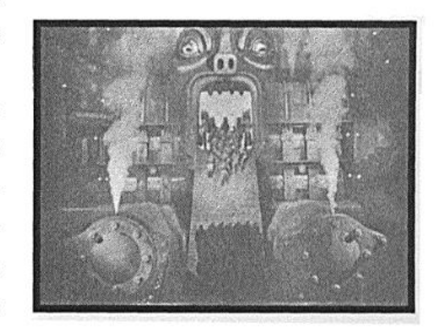
Фрейд не идет на сделку с кинематографом. В 1925 году он получает, казалось бы, невероятно заманчивое предложение из Голливуда стать консультантом в работе над фильмом о знаменитых историях любви, таких, например, как история Антония и Клеопатры. Обещанный гонорар — сто тысяч долларов. Фрейд отклоняет это предложение и вообще отказывается от встречи с продюсером Самуэлем Голдвином. 24 января 1925 года газета «Нью-Йорк Таймс» выходит с заголовком «ФРЕЙД ОТКАЗЫВАЕТ ГОЛДВИНУ: венский психоаналитик не заинтересовался предложением Моушн Пикчерз». Отказ психоаналитика легко понять в идейном отношении, если принять во внимание то, как Фрейд относится к кино, к Голливуду в частности и к Америке вообще. Отказ этот сложно понять с учетом финансовых затруднений в психоаналитическом движении и, что еще важнее, — с учетом теоретических интересов Фрейда. Каких теоретических интересов?

Во-первых, движущиеся картинки вполне могли напомнить ему своей немой визуальностью не психоаналитический сеанс, а мир сновидений, мир бессознательного. Во-вторых, с 1910-х годов его особенно занимает вопрос нарциссизма, вопрос непосредственно связанный с процессом зрения, миром образов и отражений, миром идей и идеалов, миром зрительных иллюзий и галлюцинаций. В-третьих, в 1930 году Фрейд, любитель древностей и археологии, литературы и мифологии, создает теорию эволюции человека в его *неразрывной связи* с развитием техники. Человек, согласно этой теории, — существо психо-техно-логическое, «Бог на протезах». Техническими протезами «человек совершенствует свои органы — как моторные, так и сенсорные — или расширяет рамки их деятельности», — пишет в «Неудобствах культуры» Фрейд. Пароход и самолет, очки и фотоаппарат, телескоп и микроскоп, граммофон и телефон — не просто воплощение сказочных желаний, не просто технологическое сновидение первобытного человека, но — протезы, одновременно обезболивающие отношение с реальностью и служащие продолжением человеческих органов. Культура, техника — протезы, без которых человек не существует. Они делают его существование не столько комфортным, сколько дискомфортным. Неслучайно книга, в которой Фрейд развивает эту теорию, обретает название «Неудобства в культуре». Особое место в рассуждениях Фрейда занимают органы зрения, которые в процессе эволюции обрели для человека жизненно важное значение.



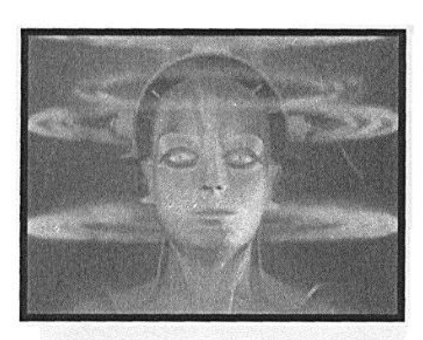
Пришло время технопризраков, призраков теле-фоно-коммуникации. «Пауки» плетут новые сети.

И все же Фрейд с его психоаналитическими интересами, простирающимися по всей человеческой культуре, оставляет кинематограф без внимания. Он пренебрегает новым искусством, новой технологией, новой системой протезов, анестезирующих принцип реальности. Кино — коллективная галлюцинация, коллективное сновидение, общепринятый, общедоступный наркотик, эфемерный анестетик, способный целиком и полностью протезировать практическую реальность.

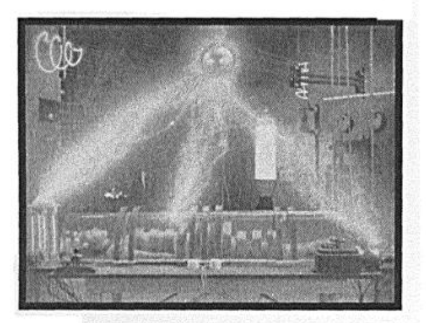


Новые времена — времена машин «Метрополиса».

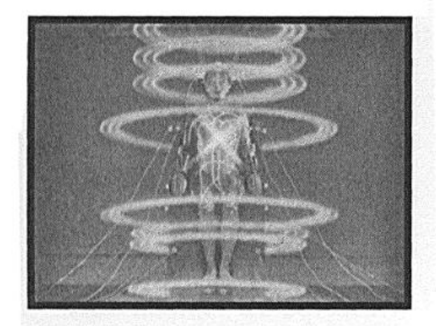
Разрабатывая психоаналитические теории, Фрейд уходит от гипноза, от внушения, от всего, что может быть связано с активным вме-



«Метрополис» — машина влияния.



«Метрополис» — машина перерождения.



«Метрополис» — машина по имени человек.

шательством в психическое пространство другого человека. Он избегает прямого взгляда глаза в глаза. Может быть, Фрейд чувствует всю мощь гиперактивной *машины, порождающей иллюзии*, каковой становится кинематограф? Ведь психоанализ для него призван не порождать иллюзии, а их разоблачать. *С такой точки зрения* сновидение как путь самопознания оказывается диаметрально противоположным кино как способу самозабвения.

Хотя Фрейд и не поддается искушению кинематографом, он понимает неизбежность их взаимодействия. Он чувствует, что фильм о психоанализе все равно появится вопреки его сопротивлению. Время кино возьмет свое. Наступает новая эпоха. Вот только не подозревал он, как много появится вскоре фильмов, пропитанных психоанализом. В одном из писем своему другу и коллеге Шандору Ференци Зигмунд Фрейд пишет: «Похоже, что фильм о психоанализе становится столь же неизбежным, как у женщин стрижка под мальчика. Но сам я не дам подстричь себя таким манером и, более того, не желаю, чтобы мое имя связывали с каким бы то ни было фильмом». Фрейд не хочет следовать переменчивой моде, не хочет уподобляться женщине, которую стригут под мальчика, и не желает, чтобы его имя хоть как-то было связано с кинематографом, этой детской забавой, этим развлечением для бедных. Он не хочет быть ни женщиной, ни ребенком. Он — серьезный мужчина. Он знает, что общего между женщиной, ребенком и кинолюбителем. — Нарциссизм! Кинематограф нарциссичен, он удваивает реальность. Он творит двойников, уводит в царство теней. Он не задает активную позицию выбора в практической реальности. Кинозритель подчиняется! Подчиняется и удваивается.

5.

Тауск — Саломе выходят из кинотеатра

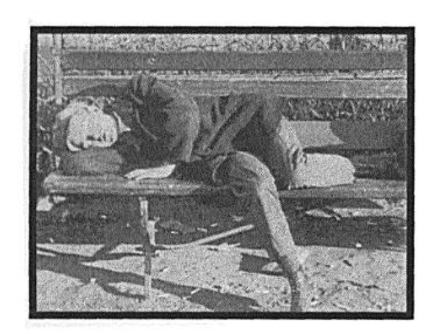
Что может означать будущее кино для нашей психической конституции?

Лу Андреас-Саломе

Одно из первых сообщений об отношениях психоанализа и кинематографа оставляет в своем дневнике Лу Андреас-Саломе. Родившаяся в 1861 году в Санкт-Петербурге, Лу Андреас-Саломе со временем обрела европейскую славу роковой женщины. Ей восхищались Ницще, Рильке, Фрейд и многие другие светила искусства и науки. Однако, прославилась она не только благодаря мужчинам, поэтам и философам. Она известна своими глубокими и своеобразными теоретическими исследованиями в области психоанализа нарциссизма, эротики, сексуальности. Одна из самых известных ее книг — «Дневник Фрейда». В ней — воспоминания о друге и учителе, о встречах и научных собраниях.

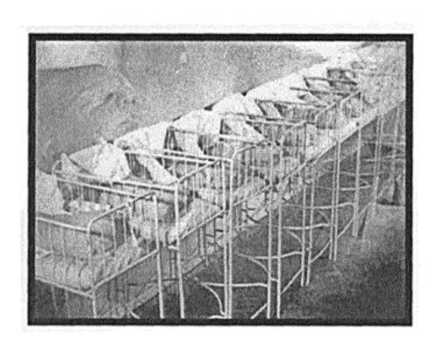
После одного из таких собраний 19 февраля 1913 года Лу Андреас-Саломе с коллегой Виктором Тауском, попрощавшись с Фрейдом, выходят из дома номер девятнадцать по улице Берггассе и отправляются в кинотеатр «Урания». По дороге Андреас-Саломе задумывает-

ся, почему кино не играет в жизни психоаналитического сообщества значительной роли? Почему они не обсуждают кинематограф на встречах и собраниях? Впрочем, раз она задается этими вопросами, значит, кино *уже* играет, может быть пока и неосознанную, но значительную роль. Об этом же свидетельствует ряд тонких замечаний о технике кинематографа, которые сама Лу Андреас-Саломе называет «оправданием этой Золушки эстетической критики». Ее слова лишний раз подчеркивают тот факт, что поначалу художественный бомонд отказывался признавать за кинематографом право называться искусством. Для Лу Андреас-Саломе, в отличие от Зигмунда Фрейда, уже сама позиция Золушки, заслуживает анализа.



Он все еще спит,
но «Кино-Глаз» не дремлет.

Лу Андреас-Саломе обращает внимание на тот факт, что «только техника кино показывает скорость движения последовательности картин, приближающуюся к нашим собственным способностям воображения». Восприятие в кино совпадает с восприятием окружающей жизни! Или, точнее — иллюзия восприятия совпадает с иллюзией кино. В силу этой особенности, подчеркивает Лу Андреас-Саломе, мы с легкостью предаемся в кино самообману. Движение образов в кино «освобождает значительную часть нашего внимания и позволяет нам более свободно положиться на иллюзию». Кинематографический ритм синхронизован с ритмом психологическим. Двадцать четыре кадра в секунду вызывают иллюзию непрерывного движения. Зрительные следы организуют постоянство движения.

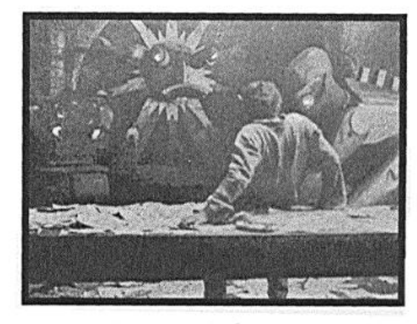


«Кино-Глаз» бодрствует;
пока еще во сне младенца.

Андреас-Саломе поражена и тем «невероятным разнообразием форм, картин, впечатлений», с которым мы встречаемся в кино. Здесь вспоминается фраза Фрейда, описывающая кинематограф как «*Variété mit moving pictures*». *Variété* — не только эстрадный жанр, не только разновидность буржуазного искусства, но и *разновидность* как таковая. Первое значение этого слова — разнообразие, многообразие, различие. В этом невероятном *разнообразии* — дар кино. Оно показывает то многообразие проявлений *нашей* жизни, которое ускользает от самой жизни. И в этом смысле реальность кино реальнее самой реальности. Кино позволяет убежать не *от* реальности, а *в*

многообразие *своей* реальности. Кино, как и психоанализ, показывает силу и власть иллюзии, самообмана. Кино обладает преобразующей кинозрителя мощью, и Лу Андреас-Саломе определенно чувствует это. Уже в 1913 году она пишет в своем дневнике о необходимости «задуматься о том, что может означать будущее кино для нашей психической конституции».

Посещение кинотеатра не проходит даром и для спутника Лу Андреас-Саломе Виктора Тауска. В 1919 году он анализирует случай пациентки Натальи А.. Ей тридцать один год. Училась на философском факультете университета. Жалобы: в течение последних шести с половиной лет ее мыслями управляют электрические аппараты, тайно разработанные берлинскими врачами. Тауск понимает: электромашины — бессознательные проекции тела. В статье, анализирующей этот случай, «О происхождении «машины влияния» при шизофрении», он сравнивает психическую машину с кинематографической. «Машина влияния» Натальи А. «выполняет функцию волшебного фонаря или кинематографического аппарата», показывающего образы, проецирующего их на стены и окна. Это не привычные галлюцинации, это — призраки новой технологии. Эпоха кино преобразует работу бессознательного. Кино преобразует представления психоанализа.



«Доктор Мабузе, игрок» галюцинирует машины влияния

Лу Андреас-Саломе и Виктор Тауск выходят из кинотеатра и задают тон многим исследованиям в области кино и психоанализа. Роже Дадун в своей книге «Кино, психоанализ и политика» представляет их как два противоположных, но при этом дополнительных полюса отношений в паре кинематограф-психоанализ: Андреас-Саломе — позитивный полюс, «материнская валентность кино (белый экран-грудь)», которая дает «богатую одаривающую чувственно-воображаемо-аффективную пищу»; Виктор Тауск — негативный полюс аппарата шизовлияния, отчуждающего, захватывающего психическую реальность внешней, чужой, зловредной силой.

Тауск-Саломе выходят из кинотеатра. Тауск-Саломе представляют два полюса анализа. Тауск-Саломе представляют киноаналитического двойника.

6.

Отто Ранк смотрит «Пражского студента»

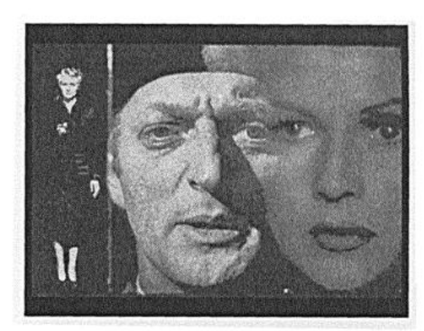
Во сне я, или наяву? Кто ты?

Пражский студент

Именно с фигуры двойника и начинается история отношений психоанализа с кинематографом. В третьем томе за 1914 год, основанного Зигмундом Фрейдом журнала «Имаго», появляется изыскание одного из его ближайших сподвижников, Отто Ранка «Двойник: психоаналитическое исследование». Первая глава этой выпущенной вскоре отдельным изданием книги посвящена истории Ханса Хайнца Эверса «Пражский студент», экранизированной в 1913 году в Германии датским режиссером Стелланом Рийе. В роли студента Балдуина и в роли его второго я, *Zweite Ich*, — Пауль Вегенер. Во многом именно благодаря этому фильму кино начинают воспринимать как искусство. Ранк на первой же странице пишет о перемещении жуткой истории пражского студента с книжных страниц на экраны кинотеатров.

Ранка привлекает этот фильм развитием традиции литературного романтизма, той самой традиции, которую порой называют ни боль-

ше ни меньше как *бессознательным психоанализа.* «Пражский студент» оказывается литературным звеном, связующим психоанализ с кинематографом. Фильм Рийе и Вегенера показал: кино — совершенное средство для передачи романтического трепета, сноподобного состояния, необузданного воображения. «Пражский студент» задает тон безграничному, неотвязному явлению всевозможных двойников в кино. Их разнообразие будет бесконечным — от шизофренического Джекила с Хайдом до обретающих самостоятельное существование зеркальных отражений и теней. Персонажи удваиваются, раздваиваются, расходятся у Фрица Ланга, Альфреда Хичкока, Брайана де Пальмы, Дэвида Линча. Даже сам «Пражский студент» обретает двойника. В 1926 году его переснимает Хенрик Гален.



Зеркальная агрессия: «Леди из Шанхая» против Великого Адвоката.

Посмотрев «Пражского студента», Отто Ранк тотчас обнаружил сходство кинематографа со сновидением. Уже в самом начале «Двойника» указывает он на то, что кинопредставление во многом напоминает работу сновидения; и отдельные психологические состояния кино передает куда лучше, чем литература. В частности, отношения с двойником. Расколотая душа, экспрессионистическое погружение во внутренний мир героя не могли не привлечь психоаналитика.

Ранк поражен функцией зеркала в «Пражском студенте». Герои фильма отражаются в зеркалах. Зритель созерцает их в отражении. Зеркала поворачиваются к зрителю.

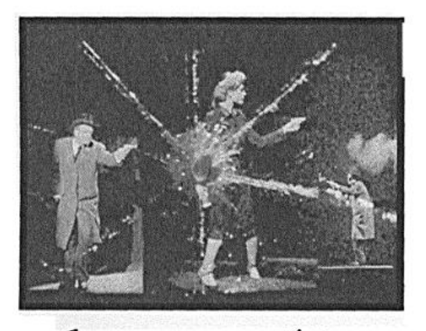


Зеркальная агрессия: Великий Адвокат против «Леди из Шанхая».

Студент Балдуин — лучший фехтовальщик Праги. Он фехтует перед зеркалом: «Мой противник — мое зеркальное отражение». Он еще не знает, что этот противник — самое дорогое, что у него есть. Пока он мечтает лишь об одном — завладеть сердцем девушки из аристократических кругов. Для этого, по меньшей мере, ему нужно разбогатеть и занять соответствующее положение в обществе. Тут в согласии с его желанием и появляется авантюрист Скапинелли. За сто тысяч золотых он покупает у студента право забрать из комнаты любой объект. Забирает он к недоумению Балдуина не что-то ценное, материальное, а нечто бесценное — его отражение в зеркале. Отображение, копия во плоти, подобие выступает из плоского зеркала и

отправляется в самостоятельное существование. Восторг от полученного состояния у студента проходит очень скоро; после первой же психотической встречи со своим двойником. Почему психотической? Потому что двойник оказывается галлюцинацией.

«Во сне я, или наяву? Кто ты?» — в ужасе восклицает студент. Видение в ответ исчезает. Исчезнет оно в ответ на этот вопрос и во время второй встречи на кладбище. Третья встреча обернется настоящим кошмаром: двойник, другой, *der Andere* идет на убийство, идет совершать то, чего не хочет делать Балдуин. Не хочет? Или двойнику виднее? Не зря студент называл свое отражение противником? Спустя какое-то время двойник окончательно выходит из-под контроля. Он больше *не* исчезает. Он — *демон*, преследующий студента по всей Праге.



Зеркальная агрессия: «Леди из Шанхая» против Великого Адвоката.

На глазах разворачивается трагедия переноса *собственного я* из воображаемого зеркального измерения в зазеркалье реального. Утрата зеркального взгляда неизбежно ведет к его возвращению в реальности галлюцинации. Трагедия неизбежна. Выстрел в зримого двойника оказывается выстрелом в себя. Галлюцинаторный двойник от выстрела рассеивается, а Балдуин спустя несколько мгновений после радостного освобождения, падает замертво, сраженный собственным выстрелом. Пуля, предназначенная другому, сопернику, поражает его самого. Пуля, посланная в зеркального противника, возвращается *через какое-то время* к Балдуину. Ранк анализирует значение образа другого человека, отражения другого для формирования своего *собственного я.* «Пражский студент» показывает: от себя не уйти; и весь ужас в том, что *собственное я* — это образ, призрак, двойник. Собственное я — не совсем собственное, и совсем даже не собственное.

«Я — никто и ничто», — говорит Зелиг, странный персонаж одноименного фильма Вуди Алена. Доктор Юдора Флетчер (Мия Фарроу) из Манхэттенской психбольницы ставит ему диагноз: человек-хамелеон. Почему? Потому что у него нет своей собственной идентичности. Он всегда кто-то еще, кто-то другой. У него *зеркальная идентификация* с другим. Причем, черта его идентификации — именно

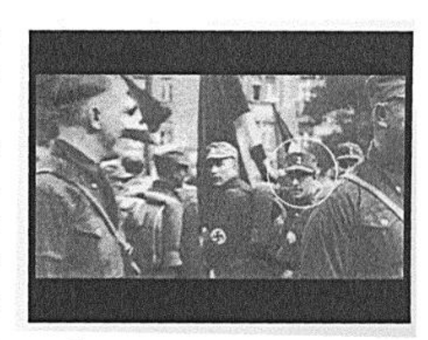
внешность, внешняя идентичность, внешний вид. Разговаривая с индейцем, Зелиг превращается в индейца. Общаясь с толстяками, он сам становится толстяком. С китайцами — он китаец, с психиатрами — психиатр, с раввином — раввин. Он не просто — двойник другого. Он, как сказал бы Роже Кайуа, а за ним и Жак Лакан, пленен окружением, захвачен им и растворен в нем. Что это за ассимиляция? Почему так происходит?


С толстяками «Зелиг» — сам толстяк

Лу Андреас Саломе развивает теорию, согласно которой Нарцисс смотрится не просто в зеркальное отражение в воде, но в «зеркало Природы». В нем он обретает себя и теряет одновременно. Доктор Саломе полагает, что зеркальная идентификация — в слиянии с окружением. Доктор Флетчер решает узнать тайные причины превращения Зелига в хамелеона. Для этого она подвергает его гипнозу. Хамелеон Зелиг раскрывает причины своей мимикрии:

– Это дает безопасность.
– Вы хотите быть в безопасности?
– Я хочу нравиться.

Леонард Зелиг, чтобы оказаться в безопасности, стремится к полному отсутствию на экране, к превращению в зеркальное отражение другого. Он хочет нравиться. Запрос любви, признания доводит ситуацию до возможного предела, если не сказать беспредела. Чтобы понравиться, нужно перестать существовать. И вот парадокс: перестав существовать, Зелиг превращается в звезду. «Он» всем нравится.


«Зелиг» в комфортном окружении

Человек-хамелеон востребован на звездном рынке; там, где у «него» окончательно утрачиваются шансы обретения «своей» идентичности. Здесь их еще меньше, чем в психбольнице. На рынке Зелиг не просто превращается в товар, но буквально производит эффект разорвавшегося товарного фетишизма: на прилавках появляются часы, ручки, подвязки, наушники, игры, книги, куклы «Зелиг». Одновременно осуществляется и массовая медиатизация Человека-Хамелеона: о нем пишут газеты, слагают песни, снимают фильмы, его образ размещают на рекламных щитах. Чем больше образ «Зелига»



«Зелиг» — индеец

рассеивается по рыночному миру, тем меньше остается у него шансов найти Зелига.

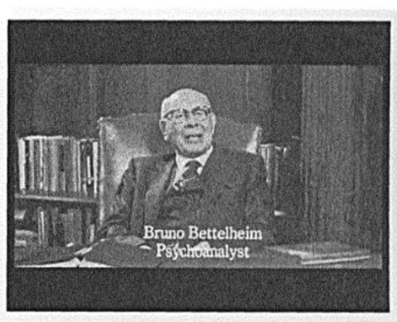
Вуди Ален снимает фильм про Человека-Хамелеона в квази-документальной манере. Стилизация делает «Зелига» Фильмом-Хамелеоном. Пара-цитаты, призраки истории, образный ряд — все подчинено символизации вымышленного персонажа. На экране постоянно возникают фотографии, страницы старых газет, живые свидетели. Архивная съемка буквально пропитывает воображаемый план истории. Монтаж фильма *как бы* воспроизводит монтаж идентичности. Все происходит так, будто Вуди Ален, монтируя историю Леонарда Зелига, держит в уме мысль Зигмунда Фрейда о том, что наше *собственное я* — не совсем собственное, а точнее совсем даже не собственное. *Собственное я* присвоено. Оно представляет собой созвездие самых разных отождествлений. *Собственное я* населено множеством призраков, в том числе и кинопризраков.

Желание раствориться, ассимилироваться, если не сказать влечение к смерти приводит Зелига в фашистскую Германию. Он превращается в нациста и остается им, пока доктор Флетчер не обнаруживает его рядом с Гитлером на одной из национал-социалистических манифестаций в Мюнхене. Не случайно, один из тех, кто свидетельствует о Зелиге, знаменитый психоаналитик Бруно Беттельхейм, ставит ему диагноз «сверхконформист». Зелиг — конформист, идущий до конца.

И все же, в конце концов, благодаря любви и заботам психоаналитика, Зелиг становится самим собой. Как и «Завороженному» Хичкока, Зелигу Алена помогают обрести себя любовь и психоанализ. Любовь и психоанализ в одном лице. В лице доктора Флетчер. Но как удостовериться в том, что *этот* Зелиг — не очередной зеркальный образ *другого*, только образ более-менее устойчивый, относительно неизменный? Как увериться, что это — не двойник?

Исследование Отто Ранка будет продолжено. В 1970-е годы теоретики кино проведут аналогию между зеркалом и экраном. Они будут развивать мысль о том, что *собственное я* обнаруживается в отраже-

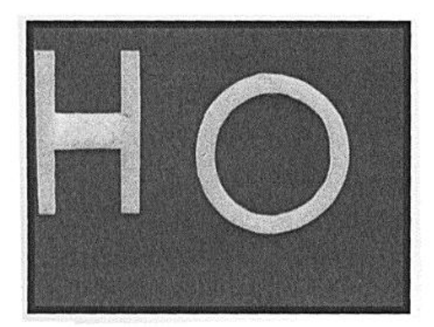
нии на экране. *Собственное я* зрителя оказывается не собственным. Оно — вне себя. Оно присваивается на экране. Последователь Жака Лакана, Кристиан Метц назовет кино «странным зеркалом», в котором зритель отражается как двойник своего двойника перед образом на экране. Между тем и теоретические, зрительские подходы к кино тоже раздваиваются.



О феномене «Зелига» рассказывает Бруно Беттельхейм.

7.

Монтаж Фрейда и Эйзенштейна



Преобразование союза «но» в «Стачке».

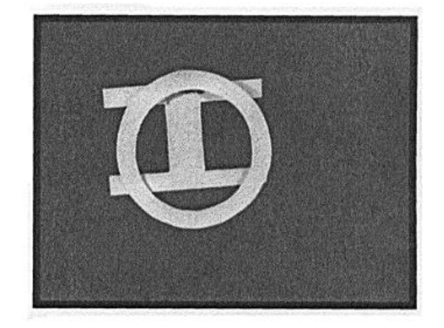
Подобно тому как поэт, составляющий книжку стихов из уже раньше написанных вещей, создает новую композицию, учитывая прежние вещи не как сложные формальные представления, а как материал, так кинематографический мастер может создавать сюжет монтажно.

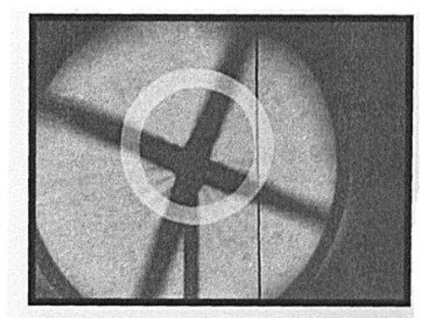
Виктор Шкловский «Эйзенштейн», 1926

Уже ранние психоаналитические исследования намечают два различных подхода к искусству кино: анализ текста фильма и анализ творческой биографии режиссера. Анализ текста фильма не предполагает — во всяком случае, обязательного — обращения к биографии художника. Текст понимается, конечно же, в самом широком смысле слова; подобно тексту сновидения включает он в первую очередь систему визуальных знаков, а также диалоги, композицию кадра, распределение света и тени. Критическая линия анализа, как правило, не ограничивается исключительно психоаналитическим подходом, да, впрочем, разве возможен «исключительно» психоаналитический подход. Образец анализа визуального текста — правда,

не кино, а скульптуры — был задан статьей Зигмунда Фрейда «Моисей Микеланджело». В этой опубликованной анонимно в 1914 году работе анализу подвергается «текст» знаменитой скульптуры. На основании исследования мельчайших деталей — положения рук, ног, замка на скрижалях — Фрейд реконструирует эпизод истории Моисея со скрижалями закона в представлении Микеланджело. Реконструкция при этом изображается по фазам движения, кинематографически, кадр за кадром. Причем изображается буквально — Фрейд сопровождает анализ последовательной серией рисунков.



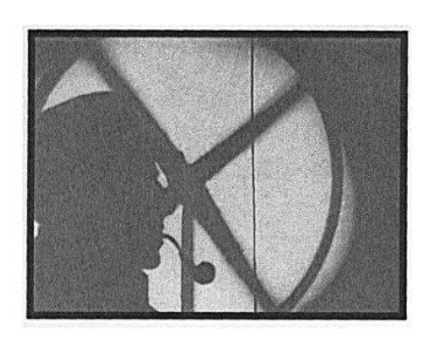


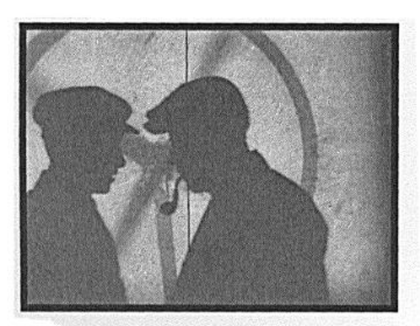


Преобразование союза «но» в «Стачке».

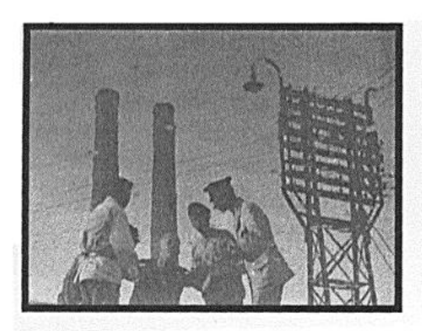
Психобиографическая традиция устанавливается Фрейдом в 1910 году, когда выходит в свет его книга «Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи». Творчество художника рассматривается в ней сквозь призму его воспоминаний-фантазий о событиях детства. Традиция психобиографии развивается и сегодня. В этом духе, например, написаны «Темная сторона гения: жизнь Альфреда Хичкока» (1983) Дональда Спото и «Эйзенштейн» (1975) Доминика Фернандеса.

Именно книга Фрейда об одном детском воспоминании Леонардо повлияла на Эйзенштейна. Вот, как кинематографично описывает он ее чтение в своих «Мемуарах»: «Так совершается приобщение к психоанализу. Даже точно помню, когда и где. Почти что в первые дни официального создания Красной Армии (весна 1918 г.), застающие меня уже добровольцем в военном строительстве. В Гатчине. Стоя в вагоне на пути в субботнюю побывку домой. Как сейчас помню. Коридор вагона. Рюкзак на спине. Папаха — пахнущая псиной. И вставленная в нее четверть молока. Дальше на площадке трамвая, в неистовой давке, я так поглощен книжонкой, что не замечаю, как давно раздавили мою четверть молока и сквозь собачий ворс папахи и хаки рюкзака капля за каплей сочится молоко». Эйзенштейн хотел даже написать отдельную главу воспоминаний об эволюции своего отношения к психоанализу, но затея осталась неосуществленной. Различные аспекты этих отнюдь не однозначных отношений рассеяны по мемуарам.





Преобразование союза «но» в «Стачке».



На заводе все спокойно, но «Стачка» близится

Эйзенштейн вообще не фокусируется на какой-то одной определенной, последовательно развиваемой теории. У него нет одной четко выстроенной линейной концепции кино. У него множество самых разнообразных идей. Его привлекают самые разные феномены культуры, самые разные культуры и самые разные теории. Его не смущают противоречия, его увлекают самые неожиданные точки зрения, его притягивает множество дисциплин — история, экономика, искусствознание, психология, театр кабуки, антропология, рефлексология, психоанализ. Не удивительно, что теория монтажа Сергея Эйзенштейна возникает не из его размышлений о кино, не из чтения книг по эстетике или психоанализу, а из знакомства с поэзией хайку, или еще шире — с японской культурой: «принцип монтажа можно было бы считать стихией японской изобразительной культуры». Образец монтажа для Эйзенштейна — столкновение строк в хайку. Иероглифы, которыми написано стихотворения — элементы письменности, а «письменность в первую очередь изобразительна». Иероглиф одновременно служит двум принципам — «обозначению» и «изображению». Так, иероглифическая письменность помогает Эйзенштейну построить одну из своих теорий монтажа, а Фрейду — теорию работы сновидения. В книге «Толкование сновидений» Фрейд то и дело сопоставляет онейрописьменность с письменностью иероглифической.

В столкновении иероглифов Эйзенштейн видит неожиданный, как во сне, конфликт идей. Так иероглиф «рот», соединяясь с иероглифом «ребенок», рождает новый смысл: «крик». «Сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, то есть как величина другого измерения, другой степени», — пишет Эйзенштейн в статье 1929 года «За кадром». Два изобразимых иероглифа дают вместе графически неизобразимое:

«Например: изображение воды и глаза означает — «плакать»,
изображение уха около рисунка дверей — «слушать»,
собака и рот — «лаять»,
рот и дитя — «кричать»,
рот и птица — «петь»,

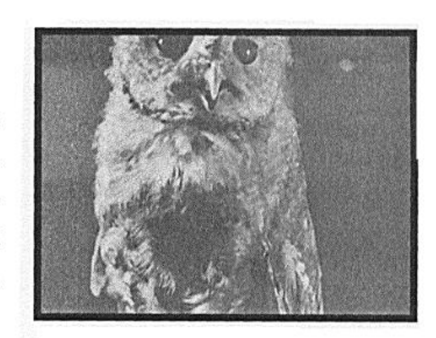
нож и сердце — «печаль» и т. д.

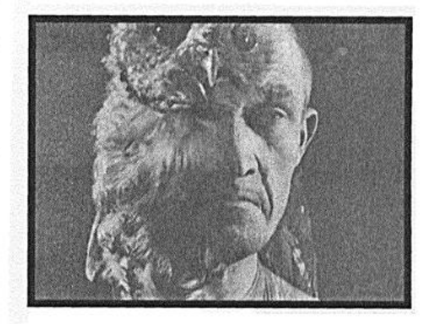
Да ведь это же — монтаж!!»

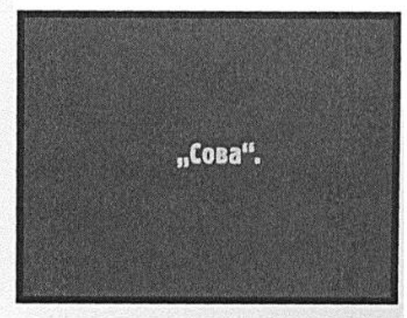
Монтаж становится основным средством кинематографа. В нем действует эффект Кулешова: отдельно взятый образ, кадр не содержит в себе смысл как таковой. Он включает в себя лишь потенциальное, виртуальное значение, которое актуализируется в отношениях с предшествующим и последующим кадрами. Смысл — не в кадре, он — в монтаже. Монтаж — производство смысла.

В полемике с последователем Кулешова Пудовкиным Эйзенштейн утверждает: монтаж — не сцепление, а столкновение. Пудовкин «рьяно отстаивал понимание монтажа как сцепления кусков. В цепь. «Кирпичики». Кирпичики, рядами излагающие мысль. Я ему противопоставил свою точку зрения монтажа как *столкновения*. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль. Сцепление же лишь возможный — *частный* случай в моем толковании». Монтаж понимается Эйзенштейном как конфликт, как встреча «двух данностей», рождающая мысль. Монтажный стык оказывается местом рождения в бессмыслице смысла, и, как отмечает Лакан, чем чужероднее сталкивающиеся образы, тем сильнее искра метафоры. Подобно Фрейду, переносящему конфликт в душевное пространство человека, Эйзенштейн пишет о внутрикадровом конфликте, который представляет собой «потенциальный монтаж», состоящий «в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками». Так же, как у Фрейда, речь не идет о каком-то одном конфликте. Это может быть конфликт графических направлений в кадре, конфликт планов, конфликт объемов, масс, пространств, предмета и его пространственности, события и его временности, между рамкой кадра и предметом, между оптикой и акустикой.

Эйзенштейн развивает интеллектуальный монтаж, интеллектуальное кино, язык кинодиалектики, которому под силу разрешить конфликт между «языком логики» и «языком образов». Интеллектуальное кино способно придать непосредственную форму идеям, по-







От образа к слову: явление агента «Сова» в «Стачке».

нятиям, целой философской системе. В развитии интеллектуального кино Эйзенштейн следует законам своего сознания, выстроенным благодаря Фрейду и Марксу: «Фрейд открыл законы поведения индивидуума, а Маркс — законы развития общества. И я в театральных работах и фильмах, которые поставил в последние годы, следовал своему сознанию, сложившемуся на Фрейде и Марксе».

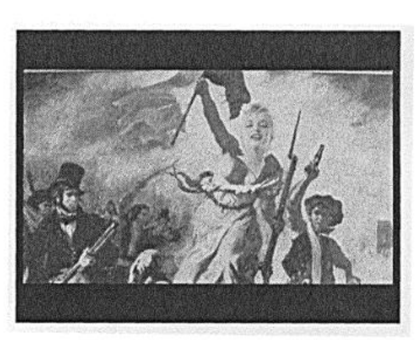
В 1960-е годы статьи Эйзенштейна активно переводятся на французский язык, их печатают чуть ли не в каждом номере *Cahiers du cinéma* и *Cinéthique*. Его радикальные взгляды на кино становятся одним из признаков революции 1968 года. Само кино для Эйзенштейна — революция сознания.



СЕКС + КИНО = РЕВОЛЮЦИЯ

Считайте, что ваши желания — реальность.

Лозунг парижских студентов 1968 года

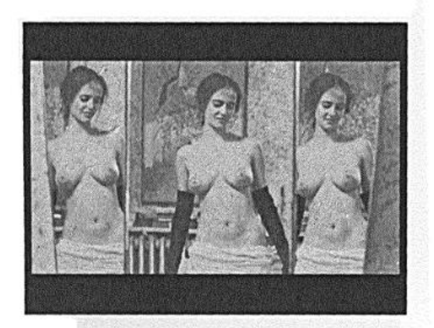


Кинореволюционный сон «Мечтателей».

Именно на 1960-е годы приходится бурное развитие психоаналитического осмысления кинематографа. Под давлением киноклубов, Синематеки, Национальной школы кино в Париже исследования по теории кино начинают признавать в академической среде. Наконец, в Европе разрешено писать научные труды и защищать диссертации по кино, по кинематографу и психоанализу. Первым признанным профессором теории кино становится Жан Митри. Вскоре защищает докторскую диссертацию по языку кинематографа Кристиан Метц. Развитие психоаналитической кинокритики напрямую связано с деятельностью ряда изданий, в первую очередь двух знаменитых журналов — французского *Cahier du cinéma* и английского *Screen*. Понятно, что кинокритика в этот период отнюдь не ограничивается психоанализом. Психоаналитическое прочтение кино переплетается с русским формализмом и французским структурализмом, семиотикой и марксизмом. Революционное время требует и полити-



«Мечтатели» не сдадут синематеку!



«Мечтатели» показывают, субъект — это монтаж цитат.

ческой ангажированности. Революция, критика и одержимость кинематографом неразлучны.

Этому времени посвящает свой фильм «Мечтатели» Бернардо Бертолуччи. Началом революции 1968 года в «Мечтателях» становится именно демонстрация протеста тех, кому дорого кино, кто выступает против увольнения директора знаменитой парижской Синематеки, ее основателя Анри Ланглуа. Пикеты перед зданием Синематеки оказываются началом уличной войны с консервативным правительством Франции. Кино в 1960-е годы — эпицентр политической жизни. Фильмы лидера «новой волны» Жана-Люка Годара — идейное знамя революции. Кино Годара — продолжение интеллектуальной традиции Эйзенштейна. Экран Годара мыслит. Мышление экрана, его «интеллектуальная работа, — отмечает Михаил Ямпольский, — подобны работе фрейдовского бессознательного». Изображение возникает на белом невидимом экране; белизна его погружена в психическое пространство зрителя, и эта белизна сравнима с дырой в памяти, и дыра эта — «след бессознательного вытеснения, на отпечатке которого проявляется изображение». Психоанализ + кино = революция.

Знание фильмов наизусть, умение цитировать, воспроизводить фрагменты истории кино — пароль молодежного братства, проверка готовности к политической борьбе, процесс производства субъективности и сексуальности. Не только зритель цитирует кино. Кино само себя цитирует. Годар говорит, что его фильмы и фильмы других представителей «Новой волны» «были в полной мере фильмами синефилов. Можно было даже откровенно цитировать то, что уже показывалось в кино». Режиссеры «Новой волны» стали снимать кино с осознанием истории кино. Вдохновителем этого сознания был Анри Ланглуа. Цитата не просто отдает дань памяти эпизоду истории кино, но связывает различные фрагменты этой истории в единую ткань фильма; времена сходятся как во сне. Годар и Дрейер, которого он цитирует в своем кинофильме «Жить своей жизнью», — современники. Современницами оказываются героиня фильма Нана и Жанна д'Арк, которой она сопереживает в кинотеатре. Более того, цитируе-

мый Годаром эпизод смерти героини из «Страстей по Жанне Д'Арк» Дрейера предписывает, подобно пророческому сну, смерть Наны. Ей нравилось жить, не разговаривая, как в немом кино. Немеет время от времени и «Жить своей жизнью» Годара.

Бертолуччи показывает в «Мечтателях»: кино занимает столь же важное место в жизни молодежи, что и секс. Кино и секс — в жажде свободы, недостижимого, реального. Кино и секс выводят за собственные пределы. Сама жажда и есть реальность. Желание — реально! «Упорствуй в своем желании!» — призывает Лакан. Желание — вопрос этический! Желание — вопрос политический! Формула кино Бертолуччи: секс + кино = политика.

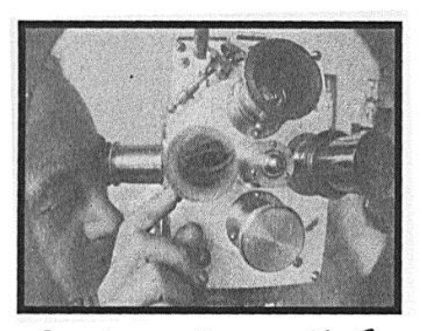
Синефилия — не столько патология, сколько симптом революции и мечты о свободе. Кино — признак революции. Кино — призрак революции. Кино во всей его призрачности реальнее реальности. Подобно сновидению, сотканному в ночном зиянии.

В 1960-е годы революция происходит и в психоанализе. Ее совершает Жак Лакан. Революция буквально означает возвращение к началу: нужно радикальным образом заново пересмотреть, перечитать, переосмыслить основания. Лакан буквально этот возврат и декларирует: «Назад к Фрейду!» Только движение назад — к основополагающим текстам, теоретическим позициям, самому духу психоанализа — может вести к революции. Революции свершаются в умах.

Для кинокритики предельно важен теперь уже не только Фрейд, но еще и Лакан. Одним из результатов лакановского пересмотра концепций Фрейда оказывается построение теории визуального поля. Основополагающими для кинокритики становятся две теории Лакана. Это — теория *стадии зеркала*, объясняющая рождение нарциссизма, происхождения собственного я, воображаемого порядка и *теория взгляда*, объясняющая бессознательную оптику зрительного поля. Сформулированная впервые в 1936 году, теория стадии зеркала неоднократно подвергалась Лаканом пересмотру, переоценке, переработке. Теория глаза и взгляда, влечения к наблюдению и объекта причины желания разрабатывалась им в ходе семинарских занятий

1964 года, посвященных четырем фундаментальным понятиям психоанализа.

Благодаря рассуждениям Лакана теоретики кино осмысляют процессы, происходящие во время киносеанса. Кинематограф в свою очередь помогает разобраться с «психоаналитическими вопросами» фетишизма и вуайеризма, эксгибиционизма и идентификаций, проекций и работы сновидения. Кино — не просто пример для подтверждения психоаналитических теорий. Оно помогает понять возникновение и развитие духовного мира человека. В 1960 годы кинокритика утверждает: общее у кино и психоанализа — процессы конструирования субъекта и циркуляции желания. На основе лакановского психоанализа в 1970-е годы появляются критические изыскания, которые впоследствии становятся классикой теории кино — исследования Лауры Малви, Кристиана Метца, Раймона Беллура и Жана-Луи Бодри.

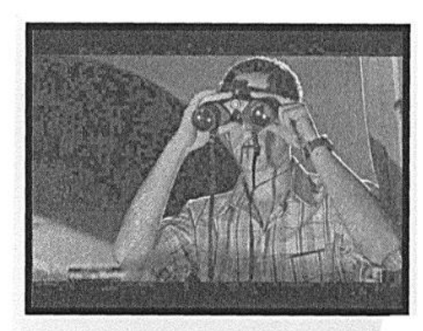


Скопофилический аппарат Ман Рэя настроен на «Эмак-Бакия».

Лаура Малви анализирует функцию взглядов в кино и приходит к выводу: взгляд кинокамеры — патриархальный, скопофилический, садистический. Малви фокусируется на проблеме маскулинизации кинозрителя. Вопрос, которым она задается: как вырваться из голливудской традиции, укорененной в маскулинных, патриархальных фантазиях на счет женщины? Чтобы понять эти фантазии, Малви обращается к психоанализу, к Фрейду и Лакану, к скопофилическому, вуайеристскому, фетишистскому ребенку Фрейда и ликующему перед своим отражением в зеркале ребенку Лакана.

В осеннем номере журнала *Screen* за 1975 год выходит статья Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф». В этом программном исследовании психоанализ становится «наиболее подходящим политическим оружием, обнажающим способы, которыми бессознательное патриархального общества структурировало фильмическую форму». Анализируя кино, Малви подвергает критике господствующий социальный порядок. Она приходит к выводу, что женщина появляется на экране, символизируя угрозу кастрации, она — *другое* мужчины, его нехватка. «Женское желание подчинено образу женщины как обладательницы кровоточащей раны». Опас-

ность кастрации, представленная образами женщин в голливудском кино, очерчивается через сексуализированную объективацию этой формы, либо фетишистски-скопофилической (женщина выставлена мужскому взору напоказ как некое эротическое зрелище), либо садистически-вуайеристской (женщина демистифицируется и контролируется угрозой наказания).



Вуайер перед окном напротив: «Вам нравится Хичкок?»

Лаура Малви описывает два удовольствия от смотрения — активное мужское и пассивное женское. Женщина — образ, мужчина — носитель взгляда; «мужской взгляд проецирует свои фантазии на женскую фигуру, которая в соответствии с ним обретает свою форму». Женщина — иконический знак, мужчина — *идеальное я* идентификации. Посредством идентификации с взглядом героя, зритель получает доступ к обладанию героиней.

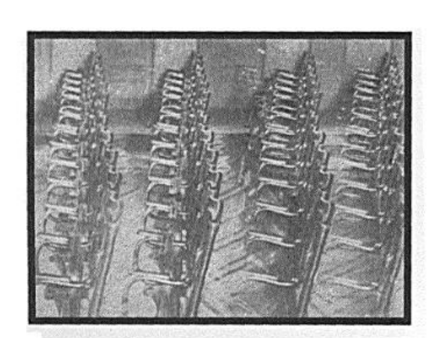


Объект наблюдения в окне напротив: «Вам нравится Хичкок?»

Малви говорит о двух формах удовольствия — *скопофилическом*, при котором другие выступают в качестве объектов сексуальной стимуляции, и *нарциссическом*, извлекаемом из распознавания себя. Скопофилия развивается «в нарциссическом направлении». Кино сочетает и поддерживает и то, и другое удовольствие. Одним из объектов исследования Малви становится кинематограф Хичкока. Она анализирует взгляд главного героя «Головокружения» Скотти.

В 1979 году появляется знаменитый в последующем анализ фильмов Хичкока сквозь призму эдиповых фантазий Раймона Беллура. Эдипова модель желания и повествования обнаруживается им в структуре семейных отношений, сексуальности и агрессивности. Фрейд и Лакан описали на основе древнегреческой трагедии вхождение субъекта в мир дифференцированных сексуальных отношений, в структуру культуры и ее субъекта. Опираясь на психоаналитические теории и семиотические подходы Ролана Барта к литературным произведениям, Беллур производит свой текстуальный разбор кино — кадр за кадром, эпизод за эпизодом. Сам он характеризует свой анализ как навязчивый. Разбирая фильмы Хичкока, Беллур по сути дела сам оказывается за монтажным столом. В результате этой работы рождается новый текст — описание последовательности, ком-

бинации кадров, положения камеры, наблюдаемого объекта, структуры диалогов в «Птицах», «На север через северо-запад», «Психозе» и других фильмах Хичкока. Беллура занимает то, как рождается смысл в образах, как появляется он между образами, в межобразном [*l'entre-image*]. Что, в конце концов, хочет понять Беллур? — Как фильм вовлекает зрителя в процесс смотрения. Почему зритель смотрит и пересматривает тот или иной фильм иногда десятки раз? Каков аппарат захвата и поглощения кинозрителя?



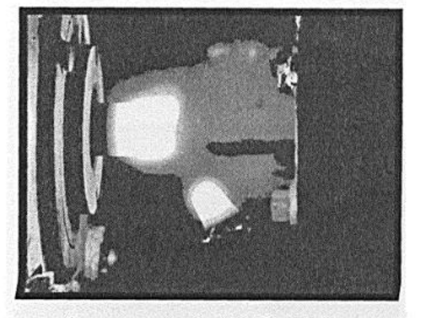
«Кино-Глаз» подготовил посадочные места в киноаппарате.

Ответ на этот вопрос дает «теория аппарата» Жана-Луи Бодри. В 1975 году выходит его статья «Аппарат», в которой он описывает положение зрителя на киносеансе. Под кинематографическим аппаратом Бодри подразумевает: *темный зал*, *экран*, фигуры на котором своим размером значительно превышают фигуры обычной жизни и *проецируются* из-за спины зрителя; а также — метод классического монтажа захватывающий, поглощающий, вовлекающий зрителя в киноповествование. Аппарат, диспозитив — машина, превращающая социальный субъект в кинозрителя. Кинозритель размещается кинематическим аппаратом так, что воссоздаются условия для повторения тех процессов, в которые он был вовлечен во времена прохождения стадии зеркала. Зритель бессознательно возвращается в ситуацию нарциссических отношений с образом экранного другого как со своим собственным. Структура идеального образа, которая устанавливается в психике во время прохождения стадии зеркала, воспроизводится в процессе кинопросмотра.

Годар размещает кинематограф в позиции *между* зрителем и изображением. Кинематограф — посредник между человеком и образом его идентификации. Если предположить, что в каждой идентификации содержится след первичной идентификации, т.е. идентификации с собственным спроецированным вовне образом в фазу того, что Лакан называет стадией зеркала, тогда киноэкран, по меньшей мере, отчасти служит зеркалом. В этом смысле слова Годара о промежуточной позиции кинематографа можно понимать буквально. Кинематографический аппарат — камера зеркальной настройки.

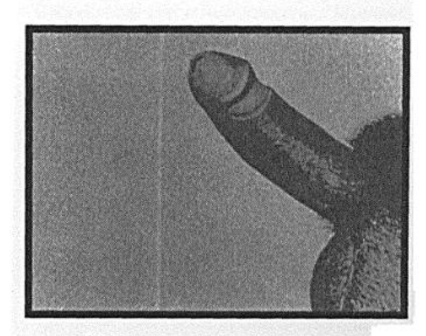
Кинематографический аппарат — аппарат симуляции. Бодри критикует научный, позитивистский подход к кино как к средству отражения действительности. Он поворачивает свой аппарат к субъекту и его состояниям. Его интересуют отношения между субъектом и образом. Эти отношения он описывает в терминах эффектов: *субъект — спецэффект кино*!

Понятно, что вопрос кино — вопрос политический. Оно играет роль «поддержания и инструмента идеологии». Неслучайно в социалистической революции Ленин полагал кино «важнейшим из всех искусств». Он говорил Луначарскому: «из всех областей искусств наибольшее государственное значение может и должно иметь кино. Это могущественнейшее орудие научной пропаганды и сильнейшая — действующая прямо на воображение и чувства — агитация». *Здесь самое время напомнить фундаментальную со времен Фрейда* психоаналитическую мысль: реальность — то, что представляется реальностью. Реальность — воображаемая конструкция. И кино оказывается мощнейшим оружием формирования этой реальности. Оно воздействует «прямо на воображение и чувства».



Лампы аппарата «Персоны» накаливаются.

Место встречи субъекта и кино, но также кино и сновидения — «впечатление от реальности». Бодри повторяет вслед за Фрейдом: сновидение галлюцинирует. Кино, как и сновидение, зависит от способности зрителя «нормально» галлюцинировать. Аппарат симуляции — технология, нацеленная на галлюцинаторное воспроизводство реального через фигуру зрителя захваченного образом на экране. Для осмысления этого захвата Бодри обращается, с одной стороны, к первичному процессу «нормального» галлюцинирования, с другой, — к игре ребенка с фантазматическим образом в зеркале.



Двадцать пятый фотокадр аппарата «Персоны».

Подобно Жану-Луи Бодри, связь между кинореальностью и первичным бессознательным процессом как изобразительным порядком, движимом желаниями, осмысливает Кристиан Метц. Голливудское кино подталкивает к своего рода обратному движению — от способов мышления, присущих вторичным процессам, т.е. связанным с работой сознания — вниманием, суждением, рассуждением, к галлю-

цинаторному удовольствию от процессов первичных. Принципиальный вопрос Метца: *почему киносновидение принимает именно такую форму, а не иную.*

Начинал свою критическую деятельность Кристиан Метц с желания создать строго научную теорию кино. Для этого он обратился к семиотике и, основываясь на концепциях Чарльза Пирса и Фердинанда де Соссюра, приступил к описанию кино в терминах информации и текста, кода и сообщения, означающего и означаемого. От семиотики Метц постепенно переходит к психоанализу, и в 1977 году выходит в свет фундаментальный труд «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино». Метц осмысляет отношения между образом и идентичностью, образом и идентификацией, описывая вслед за Лаканом конструирование воображаемого порядка на основе «стадии зеркала», но применительно к кинематографу. На этой стадии совершается проекция себя в свое собственное отражение и идентификация с ним. Нет зеркала — нет идентичности. Эта первая, воображаемая идентификация — основа для второй идентификации, символической. Идентичность приходит извне. Метц отождествляет зеркало с экраном: «фильм подобен зеркалу». Однако между стадией зеркала и киноэкраном имеется и весьма существенное отличие: образ зрителя на экране не отображается. Так что идентификация в кино не совсем то же самое, что идентификация с отражением в зеркале. Зритель отождествляется не со своим собственным образом, но с актом постижения этого образа в качестве такового: «зритель идентифицируется с собой как чистым актом восприятия», т.е., в конечном счете, он идентифицируется с камерой, которая все видит. Этот процесс Метц и называет первичной кинематографической идентификацией. Вторичная кинематографическая идентификация — с героем фильма. Зритель идентифицируется с героем, с его взглядом.

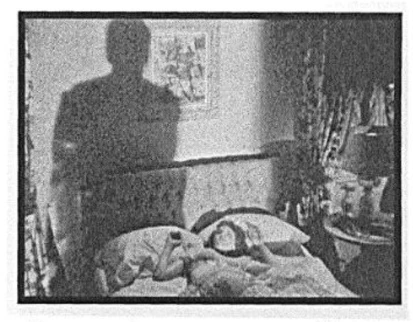
Зритель смотрит из гроба глазами вампира Карла Теодора Дрейера.

Зритель вглядывается взором фотографа Джеффа через «Окно во двор» в панораму окон напротив, иллюстрируя утверждение Лауры

Малви: «предельный контраст между темнотой зрительного зала и яркостью меняющихся переходов света и тени на экране обеспечивает иллюзию вуайеристского одиночества». Тем более, что зритель практически не выходит из холостяцкой комнаты Джеффа.

Зритель наблюдает вместе с «Сыном Франкенштейна», как созданное его отцом, бароном Виктором фон Франкенштейном чудовище отождествляется со своим отражением в зеркале. Монстр рождается заново. Он проходит сквозь стадию зеркала. В удвоении чудовище очеловечивается.

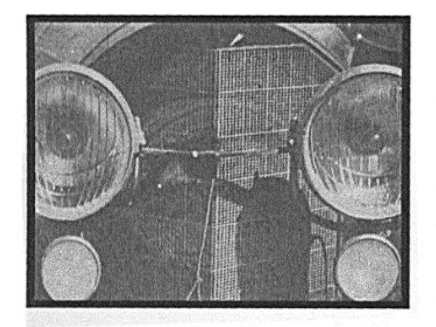
Для отождествления достаточно одной черты. Этой чертой может быть взгляд, голос, имя и даже хобби. В «Чужестранце» Орсона Уэллса речь как раз о такой черте. Разыскиваемого нацистского преступника Франца Киндлера никак не идентифицировать. Нет ни фотографий, ни отпечатков пальцев. Подозреваемый Чарльз Ранкин — чужестранец, но не иностранец, и говорит он без акцента. Похоже, он вне подозрений. Лишь одна черта отбрасывает на него тень подозрения — его хобби. Ранкин, как и Киндлер — знаток часов. Эта черта идентификации связывает подозреваемого с детективом, членом комиссии по розыску военных преступников, мистером Уилсоном, также экспертом по часам. Идентификацию преступника начинает производить во сне жена Ранкина Мери. Она бесконечно предана своему мужу, безоговорочно ему верит, но сновидение ее не столь доверчиво. Во сне возвращается загадочный коротышка Майнике, знавший Киндлера в лицо. «Коротышка шел совсем один по пустынной площади. Куда бы он ни шел, он отбрасывал тень. Но когда он ушел, тень осталась. Она растянулась и стала как ковер». На эту площадь, сорвавшись с церковных часов, которые он же и запустил сто лет спустя, рухнет, в конце концов, Киндлер. Фильм заканчивается. «Спокойной ночи, Мери, приятных снов», — говорит мистер Уилсон.



Страшный сон о коротышке Майнике В тени «Чужестранца».

В 1990-е теории Лакана вновь пересматриваются. Метц и Бодри подвергаются критике. В теории кино совершается очередная революция. Все начинается сначала, т.е. с Фрейда и Лакана. Сначала начинают Славой Жижек и Джоан Копжек. Вновь пора возвращаться.

Возврат к Лакану предполагает необходимость перечитать основания — «Стадию зеркала». В частности, необходимо, наконец, обратить внимание на то, что идентификация с отражением, отношения с двойником не только поглощают, захватывают, но и порождают трения. Иначе говоря, идентификация со своим собственным образом носит не только эротический характер, но содержит в себе агрессивность и даже паранойяльность. «Мой противник — мое зеркальное отражение», — как приговаривал пражский студент, лучший фехтовальщик Праги. В 1921 году в книге «Массовая психология и анализ *я*» Фрейд пишет: идентификация всегда носит амбивалентный характер, она содержит в себе любовную и агрессивную составляющие. В том числе идентификация с зеркальным образом. Образ — двойник, готовый к нападению. Образ — двойник, на который можно напасть. Образ — двойник-идеал, который нужно защищать.



Автовзгляд «Эмак-Бакия» Ман Рэя

Джоан Копжек в статье «Ортопсихический субъект: теория кино и рецепция Лакана», опубликованной в легендарном американском теоретическом журнале *October* в 1989 году, пишет: критики принимают экран за зеркало, но при этом игнорируют радикальное прозрение Лакана, касающееся травматичности стадии зеркала, обмана, заблуждения в зеркале. Видимое всегда пробуждает призраков скрытого. Скрытое, невидимое неотделимо от переживания смотрения как такового. Кое-что остается отсутствующим в поле зрения. Что именно? Обращенный взгляд смотрящего! Копжек соединяет анализ стадии зеркала и теории глаза/взгляда.

Кроме того, экран не только представляет, не только отражает, но еще и защищает, служит фасадом, на котором обретают свои контуры фантазии. Фантазии эти защищают от *ничто*, от невидимого. Фантазии призваны защищать, писал Фрейд, но при этом они — в отличие от сновидений — не только являют собой исполнение желания, но исполнение это осуществляется по вполне логичному сценарию. Если для Фрейда фантазия — тот заповедник, в который человек бежит от тягот реальности, то Жижек говорит об обратном бегстве — в реальность от избытка фантазии. Бегство в реаль-

ность — защита от фантазматического взрыва. Такова черта культуры конца XX века.

Фантазия, пишет Славой Жижек, артикулирует наслаждение, но в то же время содержит в себе постановку мифического повествования о том, как оно было утрачено. Стэнли Кубрик в кинофильме «Широко закрытыми глазами» исследует всю глубину и мощь фантазии. Он показывает: «чем глубже погружаешься в фантазии, тем более глупыми и пустыми они кажутся, до тех пор, пока к концу фильма мы не видим коллективную оргию, которая носит уже совершенно асептический характер». Фантазия оказывается не той пропастью, которая соблазняет и поглощает. Фантазия, в конце концов, совершенно стерильна.

Фантазия поддерживает реальность. Реальность всегда обрамлена фантазией: для того, чтобы нечто переживалось как реальное, это нечто должно соответствовать координатам, предустановленным пространством фантазии. Фантазия — не сон, скрывающий от нас реальность, напротив, фантазия конструирует то, что мы называем реальностью.

Славой Жижек обращается к кино не только и не столько, ради анализа фильмов, сколько ради прояснения положений Лакана читателю, в том числе и самому себе. Подход Жижека предполагает перекрестный анализ: «Лакан↔Хичкок», «Лакан↔Линч», «Лакан↔Кислевский». Жижек отстаивает позицию, согласно которой, он не занимается тем, что иногда называют «прикладным психоанализом», т.е. приложением психоанализа к продуктам культуры. Напротив, он артикулирует некоторые фундаментальные положение лакановского психоанализа в кинематографическом материале. Об этом говорит уже название книги, которая выходит по-французски в 1988 году под редакцией и с рядом статей Жижека: «Все, что вы хотели узнать о Лакане (но побоялись спросить у Хичкока)».



Магический глаз «Раковины и священника».

Как и Копжек, Жижек выступает против господствующего в англосаксонских странах понимания лакановских теорий применительно к кино с исключительной фокусировкой на воображаемом регистре. Жижек не только постоянно обращается к зрительному полю, к

отношениям глаза и взгляда, описанным Лаканом в 1964 году на семинарских занятиях по «Четырем основным понятиям психоанализа», но и к семинарам 1959–1960 гг. «Этика психоанализа», в ходе которых отмечен переход к осмыслению *реального*. Реальное, взгляд — мотив «возвращения к Лакану» Жижека. Кино — не средство показа, но материя переживания на грани страстей по реальному, на краю психоаналитического шока, на пределе тайны травмы.

9.

Страсти по психоанализу на экране

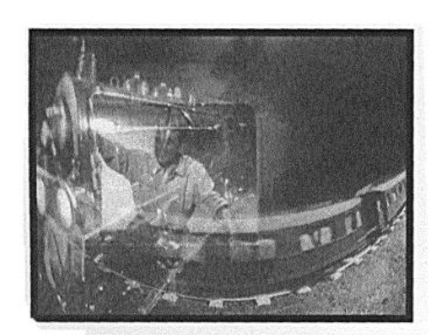
Аппараты делают из метала и стекла, пленку из целулоида и желатина. Из чего делают сны?.. Из долларов, из улыбок или, может быть, из ночного зияния?..

Илья Эренбург

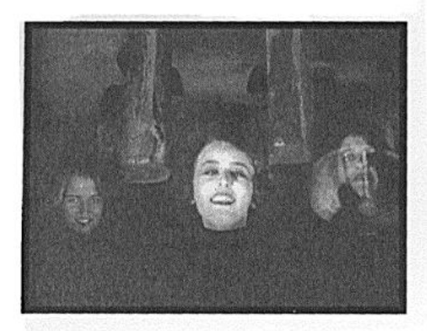
Впервые психоанализ *непосредственно* встречается с кинематографом в связи с проектом «Тайны души». В 1925-м году к президенту Международной психоаналитической ассоциации, Карлу Абрахаму, обращаются представители прославленной немецкой кинофирмы УФА с предложением снять полнометражный фильм, основанный на психоаналитических теориях. Первая часть фильма «Тайны души» должна проиллюстрировать такие понятия, как вытеснение, бессознательное, ошибочные действия; вторая — представить в свете психоанализа судьбу человека и терапию нервных симптомов. Об этом предложении УФА Абрахам незамедлительно информирует Фрейда: 7 июня 1925 года он отправляет депешу в Вену.

Через два дня, 9 июня 1925 года Фрейд отвечает Абрахаму, что затея ему совсем не по нраву. Он пишет: «мне не кажется возможным пере-

дача наших абстракций пластическим изображением». Таков аргумент Фрейда. Ему кажется, что результат будет «безвкусным и нелепым». Фрейд не обращает внимания на призрачный, иллюзорный характер этого «пластического изображения». Он стоит на стороне абстракции, на стороне закона Моисея. Закон этот налагает запрет на изобразительность, на чувственность, и указывает человеку путь в царство абстракции. В этом царстве, которое Фрейд называет царством духовности, царят воспоминания, представления, суждения. Отношение Фрейда к затее УФА *изобразить* психоанализ — отрицательное.



Сон выдает «Тайны души».



«Тайны души» бьют во сне во все колокола.

25 декабря 1925 года умирает Абрахам. Проект «Тайны души» продолжает жить. Теперь им занимается Ганс Закс, еще один ближайший сподвижник Зигмунда Фрейда. Закс увлечен кинематографом. Он даже пишет несколько статей специально для британского журнала по кино *Close-up*. Закс уверен: кино, посредством смещения акцента на едва заметное действие, способно выразить невыразимое, и, тем самым, оно ведет человечество к осознанию неосознанного. Кино может быть союзником психоанализа в процессе человеческого самопознания!

Венские психоаналитики по-прежнему опасаются, что берлинский проект, начатый Абрахамом и подхваченный Заксом, может привести к неверному представлению психоанализа или даже к «оскорбительной и бессмысленной пародии» на него. Директор расположенного в Вене Международного Психоаналитического Издательства, Йозеф Шторфер принимает решение заказать «свой собственный» фильм о психоанализе. Сценарий его должен написать активный член Венского психоаналитического общества Зигфрид Бернфельд. В результате конфликта проваливаются оба проекта — и берлинский, и венский.

Оба проекта проваливаются, а «Тайны души» все равно выходят на экраны! В 1926 году этот кинофильм снимает знаменитый немецкий режиссер Георг Вильгельм Пабст. Несмотря на то, что Фрейд не принимает в нем никакого участия, имя его широко используется в рекламных целях. В фильме рассказывается история профессора химии

(Вернер Краусс), которого начинает преследовать навязчивый страх, что он может убить свою дорогую любимую жену. Кино расставляет акценты — на острых предметах, ножах и бритвах, статьях в газете об убийстве. Навязчивые мысли подчиняют жизнь профессора. Случайная встреча с психоаналитиком (его играет актер МХАТа Павел Павлов) открывает ему связь между детской травмой и актуальными переживаниями. Анализ сновидения во всех деталях позволяет избавиться от навязчивого бреда. Сновидение не только представлено на экране искажениями и наложениями, в нем есть и препятствия, символизирующие преграды на пути желаний. Интерес Пабста к психоанализу не ограничился «Тайнами души». В 1929 году он снимает еще два фильма с психоаналитической подоплекой — «Ящик Пандоры» и «Дневник падшей».

Необходимо отметить, что не только психоанализ далеко не сразу признает кинематограф, но и кинематограф не сразу обращается к психоанализу. Эту эволюцию описывает в тексте «Светлой памяти маркиза» в июле 1946 года Сергей Эйзенштейн: «как ни странно, в кинематографе расцвет этой моды переживается с очень большим опозданием, если не считать «Geheimnis einer Seele» с Вернером Краусом (Берлин, 1926). Настоящая кино-vogue этой проблематики на экране совпадает со второй мировой войной, принося нам «Spellbound», «Seventh veil» в середине сороковых годов, а «Lady in the dark» несколько раньше. Потом после общего сверхпризнания, сменившего «верх презрения» к психоанализу, «мода» внезапно обрывается».



«Благодаря фильму «Седьмая печать» я избавился от собственного страха смерти» (Ингмар Бергман).

После Второй Мировой войны психоанализ становится на время в США самой модной идеологией. В Голливуде психоаналитические темы разрабатывают Элиа Казан и Николас Рей, Винсенте Миннелли и Чарли Чаплин. За пределами Голливуда — Майя Дерен. Герой комедии «Зуд седьмого года» (1953) Билли Уайлдера Ричард Шерман недолго ищет тему для разговора с очаровательной соседкой (Мэрилин Монро):

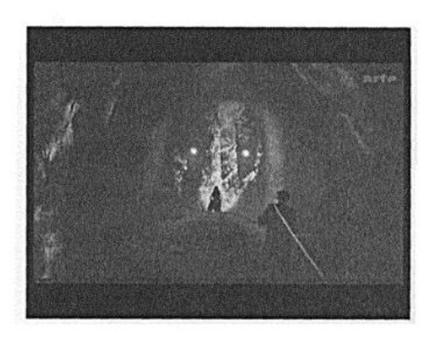
«Ну что, о чем поговорим? Может о… психоанализе? Понятия не имею, что ты о нем знаешь, но для меня это что-то вроде хобби».

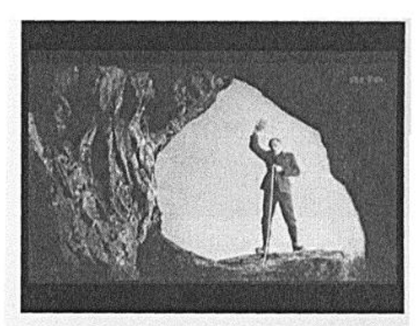
Популярность, конечно, не идет психоанализу на пользу. Психоаналитические абстракции, которые тщательно оберегал Зигмунд Фрейд, не просто оказываются в голливудском изображении «безвкусными и нелепыми», но — упрощенными и извращенными. Эффект психоанализа представляется Голливуду чудом, мгновенным исцелением. Главное найти сцену преступления, травмирующую сцену, и тогда герой исцеляется. В итоге, там, где психоанализ только начинается, на голливудском экране появляется надпись (happy) end. Сюжет психоаналитического фильма развивается по хорошо известному сценарию фильма детективного. Психоанализ, как пишет британский его историк Джон Форрестер, не выносит уготовленной ему судьбы поп-науки. На эту судьбу обрекли его не только средства массовой информации, но и Золотой век психоанализа в голливудском кино. Сергей Эйзенштейн говорит о том, что уже в середине 1940-х годов «мода» на психоанализ в кино сменяется «верхом презрения». Крин и Глен Габбарды в своем исследовании «Психиатрия и кино» называют Золотым веком психоанализа несколько более поздний период: 1957-1963.

В 1958 году знаменитый голливудский режиссер Джон Хьюстон решает снять фильм о Фрейде. Сценарий он предлагает написать одному из самых известных философов того времени — французу Жану-Полю Сартру. Почему именно Сартру? — Не только потому, что один из лидеров экзистенциализма умел писать сценарии, но и потому, что он предпочитал киноавангарду массовое кино. Однако, в конечном счете, сценарий показался Хьюстону слишком сложным, «неснимаемым», рассчитанным на семичасовой фильм. Время Голливуда — не время психоанализа. Хьюстон предлагает Сартру переделать сценарий. Сартр заявляет, что Хьюстон так и не понял, «что такое бессознательное». Сотрудничество прекращается. В результате Хьюстон перерабатывает сценарий вместе с Чарльзом Кауфманом и Вольфгангом Райнхардтом. В 1962 году фильм выходит на экраны под названием «Фрейд, тайная страсть». Важнейшую роль в замысле этого фильма играет сновидение. В нем — буквальная связь психоаналитика с пациентом, в нем — погружение в глубины бессознательного,

такое же страшное, по словам Хьюстона, как сошествие Данте в Ад. Этот сон воспроизводит эпиграф к «Толкованию сновидений»: «Если Богов не склоню, Ахеронт я подвигну». Фрейд спускается в Ад. В роли Фрейда — Монтгомери Клифт.

На этом призрак Фрейда с экранов не сходит. В 1976 году на экраны выходит «Молодой доктор Фрейд». Фильм имитирует документальное кино. Австрийский режиссер Аксель Корти как будто укладывает отца психоанализа на кинокушетку и отправляет в глубокое прошлое — в ранние воспоминания, задает ему вопросы о его сновидениях и теориях. Появляется Фрейд и в других фильмах. Но куда чаще, чем «реальное» историческое лицо, на экране возникает психоаналитик как таковой. Психоаналитик как вымышленный персонаж. Психоаналитик возникает на экране.





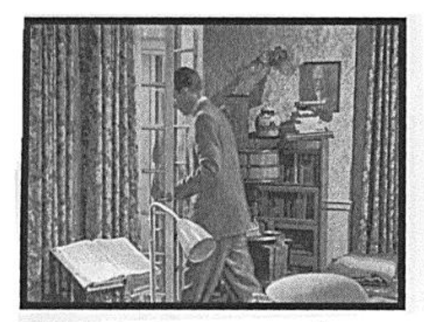
Сон говорит «Фрейду»: иди за пациентом, хоть в рай, хоть в ад.

10.

Психоаналитик на экране

Возможно, это был Фрейд, ведь он сказал все. Если что-то цитируют, то, скорее всего это цитата из Фрейда.

Эскобар доктору Миранде/Роман Поланский «Смерть и дева»



В «День, когда земля остановилась» вслед инопланетянину со стены профессора небесной механики Барнхардта взирал портрет доктора Фрейда.

Образ психоаналитика на экране, конечно же, отличается бесконечным разнообразием. Он варьирует от злодея, манипулирующего своей пациенткой в «Ножницах» до доверчивого доктора в руках коварной пациентки в «Окончательном анализе». Психоаналитиков, появляющихся на экране, удается даже классифицировать. Голливуд изображает, как в паранойяльном бреду, либо Хорошего доктора, либо Плохого. Доктор расщепляется. Иногда расщепление более сложное; например, доктор Чудо, доктор Зло и доктор Сумасшедший.

Стереотип психоаналитика при этом, конечно же, историчен. Он появляется в 1920-е годы вместе с волной интереса к психоанализу, вместе с песенкой «Не говори мне, что видела во сне ты ночью, ведь я читал [трактаты] Фрейда». Образ психоаналитика в кино зависит от

его положения в социальной структуре. Образ в кино, впрочем, это положение не только отображает, но и предписывает.

В образе психоаналитика перебывало множество знаменитых актеров. От Ингрид Бергман с Михаилом Чеховым в «Завороженном» до Ричарда Гира в «Окончательном анализе»; от Майкла Кэйна в «Бритве» до Билли Кристалла в «Анализируй это» и Брюса Уиллиса в «Цвете ночи».

Михаил Чехов играет в «Завороженном» психиатра с характерной прусской фамилией Брюлофф. Впрочем, говорит он не столько на английском языке с немецким акцентом, сколько на языке психиатрическом с акцентом психоаналитическим. Доктор Брюлофф предлагает пациенту, который не помнит, кто он такой, выкладывать *все, что приходит ему в голову*, мол, «давайте, говорите, что там у вас на уме»:

– Вам что-нибудь снилось?

– Да.

– Что снилось?

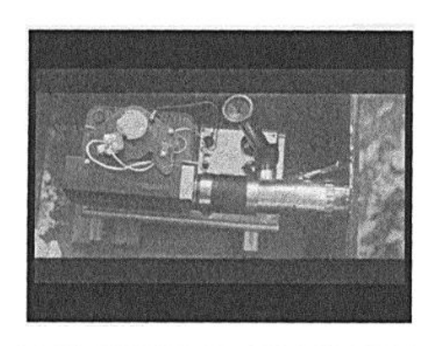
– Я не верю в сны. Это — фрейдистская чушь!

– Ну и ну! Хорошенькое суждение. У него амнезия, комплекс вины, он не знает, откуда он вообще взялся и куда идет, но Фрейд — это чушь. Это он знает. Вот умник!



Аналитики на пару разгадывают сон «Завороженного» Хичкока.

Психоаналитик может явиться на экране даже в опереточном виде. И толчком к оперетте могут послужить события реального психоанализа. Сценарист популярного фильма 1944 года «Леди в ночи», поставленного по именитому бродвейскому мюзиклу, Мосс Харт длительное время проходил анализ у Грегори Зильборга, психоаналитика Джорджа Гершвина и многих других деятелей культуры и шоу-бизнеса. Мосс Харт замучил всех, пересказывая истории о своем психоанализе, пока, наконец, не решил написать сценарий «Леди в ночи». В этом фильме психоаналитик исследует чувства главной героини, невротичной и необычайно успешной издательницы журнала мод Лайзы Эллиотт. Она никак не может остановить свой выбор на одном из многочисленных поклонников. Психоаналитик занимается





Психоаналитик под технонадзором ходит по лезвию «Бритвы».

изучением ее чувств, исследуя ее сны. Сновидения Лайзы — четыре онейрооперетты на музыку Курта Вайля и стихи Иры Гершвин. Сны раскрашены компанией Техниколор: первый сон, «Гламурный», — в голубые тона; второй «Свадебный сон» — в золотые, белые и коричневые; заключительный, «Сон-Цирк», — в пестрый калейдоскоп красок. Проанализировав сновидения, психоаналитик, в конце концов, объясняет Лайзе, что причина ее проблем лежит в ее чувствах к матери. Эти чувства символизированы в детской песенке, которая неотвязно преследует девушку. Лайза никак не может вспомнить эту песенку целиком, пока, наконец, память ее не возвращает. Тогда-то героиня и понимает, за кого она на самом деле хочет выйти замуж — за того, кто вообще не числился среди кандидатов.

Образ психоаналитика зависит от того, какое *место* он занимает в господствующей идеологии. Например, от того, объявляется ли психоанализ модным, или вышедшим из моды, т.е. оттого, соответствует представление о нем или нет господствующей идеологии. Психоаналитик может даже потерять свою профессиональную идентичность: если в фильмах 1950-1970-х гг. психоаналитики называются психоаналитиками, то к концу XX-го века на экране господствуют «психиатры», «психотерапевты», *shrinks*. А о том, что перед нами все же психоаналитик, мы узнаем по отличительным чертам его практики на экране — по наличию кушетки, по манере вести диалог, по ссылкам на Фрейда. Еще одна очевидная идеологическая трансформация: если до 1980-х годов используется ключевое психоаналитическое слово «бессознательное», то в конце XX-го века оно вытесняется научно-мистическим «подсознательным». Психоаналитик никак не исчезнет с экрана. Но распознать его теперь не так уж просто. Особенно, если это так называемый «современный психоаналитик».

11.

Путями сновидения

Нет другого искусства — включая живопись и поэзию, — которое могло бы так точно, как кино, воспроизводить специфические особенности сна. Когда в зале становится темно и открывается эта белая, светящаяся точка, наш взгляд успокаивается, не бегает туда и сюда, мы просто сидим и позволяем кадрам приближаться к нам. Наша воля все более и более атрофируется, наша способность анализировать и все раскладывать по полочкам перестает функционировать, мы постепенно втягиваемся в происходящее на экране — и тут мы как бы становимся участниками сна. А создавать сны — это праздник.

Ингмар Бергман

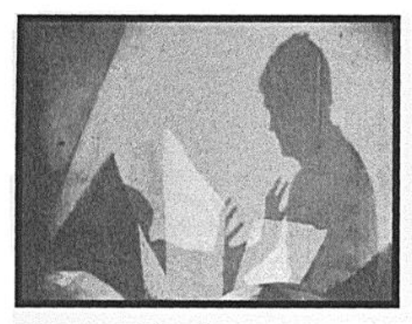
Особенность распространения психоанализа в XX-м веке заключается в том, что он проникает в души людей не только и не столько через научные, медицинские или философские круги, сколько через литературу, изобразительные искусства и кинематограф. Бессознательное становится объектом не только психоаналитического интереса, но и кинематографисты стремятся «непосредствен-

но» представить его в кино. Режиссеры не просто говорят о тайниках души, но стремятся вскрыть их средствами кино. В 1920-е годы психоанализ оказывает очевидное влияние на немецкий экспрессионизм и французский сюрреализм.



Сомнамбула пробуждается в «Кабинете доктора Калигари».

Мрачные тайны бессознательного предстают, причем, *совершенно по-разному* у Роберта Вине в «Кабинете доктора Калигари» (1919) и Фридриха Вильгельма Мурнау в «Носферату — симфонии ужаса» (1922), у Фрица Ланга в «Докторе Мабузе» (1922) и Пауля Вегенера в «Големе» (1920). С одной стороны, экспрессионизм связан с традицией романтизма, с другой, — с совершающимися *на глазах* психоаналитическими открытиями. Романтизм питает и психоанализ, и экспрессионизм. Они не могли не встретиться. Экспрессионизм поворачивается к внутреннему миру — миру грез, страхов, сновидений. Внутренний мир человека в немецком кинематографе 1920-х годов как будто «выворачивается наизнанку». Внутреннее — вовне. Экспрессионизм преобразует обыденное визуальное поле в вывернутое наизнанку поле страха. Как в сновидении, меняются пропорции объектов, пространство деформируется, разрывается ломаными линиями. Экран заполняется отражениями и тенями. В зеркала превращаются окна, двери, пруды. Тени представляют неотвратимую судьбу, раздвоение, кошмар возвращения вытесненного. Действие, как правило, разворачивается в резко графически очерченных или закрученных лабиринтообразных декорациях. Привычная перспектива ломается. Пространства улиц, комнат оживают за счет сновидных искажений. Оживший мир нарциссичен, в нем все одухотворено. Мир абстрактен, поскольку это мир представлений человека. В психоаналитических терминах на экране предстает мир психической реальности.

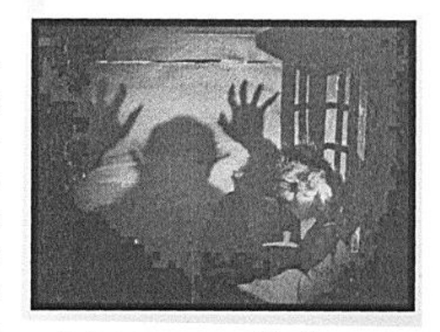


Борьба теней в «Кабинете доктора Калигари».

Мир киноэкспрессионизма — расщепленный, разорванный, искаженный, но при этом целостный. Жан-Люк Годар проводит черту различия между кинематографом Эйзенштейна и экспрессионизма. Если Эйзенштейн «ставит камеру в определенное место, и в результате возникает точка зрения», то немецкие экспрессионисты исходят «из видения мира в целом: сначала они строят декорации, потом ста-

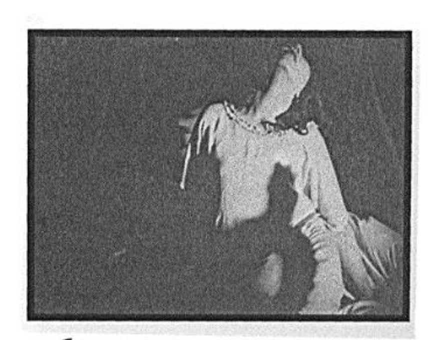
вят свет, а потом размещают объекты». Точки зрения как бы нет совсем. Или, точнее, «есть» божественная точка зрения. Весь мир как во сне: распыленная точка зрения. Взгляд везде и нигде.

Мир в целом искажен, но иначе его не увидеть. Режиссеры используют не только различные линзы и фильтры, но даже выпуклые и вогнутые зеркала, чтобы представить видимое отраженным анаморфически, т.е. буквально преобразованным, в искаженной форме. Абель Ганс в фильме «Безумие доктора Тюба» снимает отражения через выпуклые и вогнутые зеркала, взятые в парке развлечений. Лу Андреас Саломе утверждает, что зеркало не столько формирует нарциссический образ, сколько его деформирует. Режиссеры подтверждают будущие теоретические положения Лакана: «Я есть не там, где я мыслю»; «только благодаря анаморфозу можно увидеть мир»; «я постигаю «нормальную» реальность только потому, что той точке, в которой «мыслится», не удается стать видимой, и она остается бесформенной меткой». Кинематограф 1920-х годов одержим самим собой, душевным пространством человека, образным письмом. У него еще нет других средств. Он — нем и графичен.



Не дай проникнуть «Носферату» в твои сны!

Немой кинематограф остается немым лишь в буквальном смысле слова. По сути дела он говорит не меньше, если не больше, чем то кино, которое вскоре заговорит. Говорит пространство кадра. Говорят жесты актеров. Альфред Хичкок, вспоминая о своей работе на студии УФА в 1920-е годы, когда ему довелось наблюдать за съемками «Последнего человека» Мурнау, отмечает: немое немецкое кино «делало особый акцент на визуальном изложении истории, по возможности с наименьшим числом титров. «Последний человек» был практически совершенным фильмом. Он рассказал свою историю вообще без субтитров — с самого начала до самого конца исключительно за счет образов, и это оказало на меня колоссальное влияние».



Телепатически-гипнотический зов «Носферату» не знает расстояний: истерия — на связи!

Язык экспрессионизма напоминает язык истерии. Здесь можно в очередной раз выразить удивление: почему кино не напомнило Фрейду о временах, проведенных у Шарко в клинике Сальпетриер, где истеричные больные изъяснялись экспрессивными жестами? В

1914 году Фрейд пишет статью «Воспоминание, повторение, проработка», в которой говорит о навязчивом повторении одного и того же действия, о повторении действия как об альтернативе воспоминанию в словах. Поступки, жесты говорят. Немое кино говорит. Немое кино пишет историю.

Языком картин, действий, жестов пользуется и французский сюрреализм. *Непосредственно* апеллируя к психоанализу, французские сюрреалисты совершенно отличным от немецких экспрессионистов образом стремятся представить на экране бессознательное. Тавтологически говоря, сюрреалистическое бессознательное сверхреалистично, оно явно превосходит логику повседневности. Оно не рассказывает сверхъестественных, мистический историй. Оно проявляется в спонтанной мысли, в раскованном воображении, в освобожденном от условностей эросе, в воспоминаниях не связанных никакой хронологией. Сюрреализм стремится прорваться к реальному, к тому, что скрыто за иллюзиями бодрствующего сознания. Королевской дорогой познания бессознательного становится указанная Фрейдом дорога сновидения.



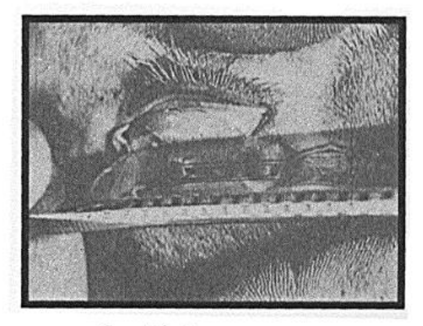
Расщепление «Раковины и священника».

Подобен сновидению кинофильм, считающийся первым сюрреалистическим, — «Раковина и священник». Премьера этого фильма, снятого Жерменой Дюлак по сценарию Антонена Арто, состоялась во Французском киноклубе 25 октября 1927 года. Как и во сне, в «Раковине и священнике» не столько рассказывается логически связная история, сколько показываются искажения, неожиданные сопоставления сцен, их наложения, переменный ритм. Жорж Садуль пишет, что «основным пороком» этого фильма стала «наивно «поэтическая» интерпретация фрейдистских символов, данная в сценарии». Однако, глубина «Раковины и священника» как раз в поэтической интерпретации образов и в полном отсутствии каких-либо «фрейдистских символов». Фильм — не иллюстрации теории, а воспроизведение репрезентативных средств сновидения.

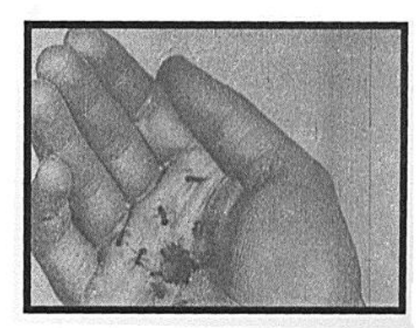
Луис Бунюэль называет кино средством подражания сновидению; кино вообще «было изобретено, чтобы изображать жизнь бес-

сознательного». Вместе с Сальвадором Дали в 1928 году Луис Бунюэль снимает, возможно, самый знаменитый сюрреалистический фильм — «Андалузский пес». Истоки этого фильма в мире сновидений.

«Андалузский пес» появляется на свет в результате сведения двух сновидений: сновидения Бунюэля с рассекаемым бритвой женским глазом и сновидения Дали о дырявой ладони с копошащимися муравьями. Кинематограф открывает возможность соединения различных онейрореальностей. Дали сам озвучивал «пса» во время премьеры: он сидел за сценой с двумя граммофонами. На одном играла пластинка с записью «Тристана и Изольды» Вагнера, на другом звучало популярное танго. Сновидение, сюрреализм, кино не знают деления на высокое и низкое. Кино не должно имитировать реальность, организованную условностями сознания. Кино не должно следовать за иллюзиями сознания реальности. Кино должно шокировать. Бунюэль точит свою бритву. Бритва разрезает взгляд зрителя.


Сон «Андалузского пса» о разрезании глаза.

И это — только начало. Взгляд разрезан. Поле зрения раскрывается.


Сон «Андалузского пса» о муравьях.

Сюрреалисты между тем не только снимают кино, не только ходят в кино, но и осмысляют свою любовь. О кино пишут Луи Арагон и Андре Бретон, Филипп Супо и Рене Кревель. Сюрреалистическая традиция жива в кино и по сей день. Отличается она при этом невероятным разнообразием. Едва ли можно спутать Алехандро Ходоровского с его «Святой кровью», Дэвида Линча с «Головой-ластиком» и Яна Шванкмайера с «Алисой».

Сюрреалистический взгляд — по ту сторону иллюзий реальности. Разрезанный взгляд обнаруживает жуткий вопрос, *кто я*? Вопрос этот обращен к сновидению и кинематографу.





Психоанализ. Кино. Раздвоение.
Техника. Все это «Бритва».

12.

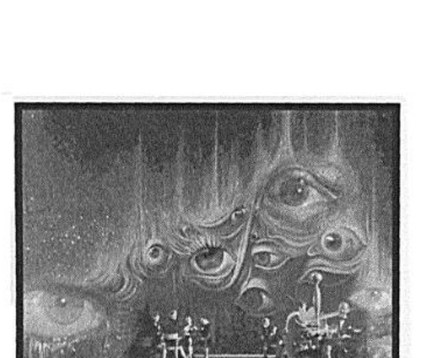
Завороженный психоанализом

Я объясню, почему сны — вовсе не чушь.

Д-р Брюлофф

Многие режиссеры, непосредственно не связанные с традицией сюрреализма, или экспрессионизма по-своему испытали влияние психоанализа: Сергей Эйзенштейн и Пьер Паоло Пазолини, Ингмар Бергман и Бернардо Бертолуччи, Вуди Аллен и Альфред Хичкок. Вот краткая история происхождения фильма Хичкока «Завороженный». Знаменитый голливудский продюсер Дэвид Селзник проходит психоанализ и хочет сделать фильм об аналитической терапии. В середине 1940-х годов он как будто возвращается к проектам 1920-х. Альфред Хичкок в ответ на его желание находит мистическую историю о колдовстве, сатанизме, психопатологии и убийстве под названием «Дом доктора Эдвардса» и решительно приступает к ее превращению в психоаналитический триллер. Для этого вместе со сценаристом Беном Хектом он посещает целый ряд психиатрических клиник. Хект не только ориентируется на свой анализ, не только сравнивает свой опыт с опытом Селзника, но еще и консультируется с ведущими американскими психоаналитиками. Селзник, про-

читав сценарий, хочет сделать психоаналитический фильм еще более психоаналитичным и приводит на студию своего аналитика. Тот вмешивается в процесс, пытаясь сделать кино еще более достоверным с психоаналитической точки зрения. Хичкок в ответ на такое откровенное вторжение в кинопроцесс говорит: «Это — всего лишь кино, всего лишь один из фильмов о преследовании в псевдопсихоаналитической обертке». Хичкок понимает: одно дело — психоаналитический сеанс, на котором, как говорил Фрейд, «посторонний — всегда остается посторонним»; другое дело — киносеанс. «Завороженный» — не только триллер, но и романтическая любовная история. Любовь решает загадку, разрешает травму.


Сон «Завороженного»: шизовзгляд сновидения.

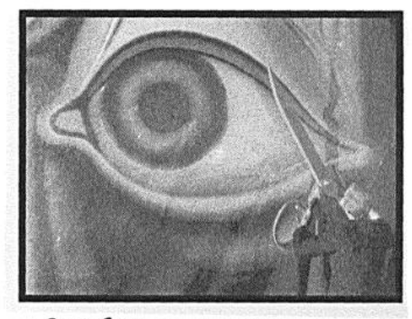
В основе этого триллера, как и положено, загадка. Триллер сходится с психоанализом в том, что тайна эта — травма. История фильма — история поиска и обнаружения этой травмы. История психоанализа — история не только и не столько воспоминания этой травмы, как Фрейд считал в 1895 году, а проработка того, что может быть с тайной связано, как он написал в 1914 году. Тайна остается тайной.

Хичкок в «Завороженном» соединяет триллер с любовной историей. Сюжет вкратце таков. В клинику приезжает новый директор, знаменитый доктор Энтони Эдвардс (Грегори Пек). Психоаналитик Констанц Петерсон (Ингрид Бергман) вскоре замечает, что новый доктор ведет себя как-то странно. Она понимает, что-то его бессознательно мучает. Следы, прочерченные на белой скатерти вилкой, полосы на белом платье буквально выводят его из себя. Вопрос один — кто он? Хичкок ведет нас от воспоминания к воспоминанию, пока доктор Эдвардс с помощью Констанц не обнаруживает травмирующую сцену и не находит себя: он — не доктор Эдвардс, а его пациент Джон Баллантайн. Любовь, упорство и терпение психоаналитика избавляют героя от мучающего его кошмара и находят решение загадки убийства доктора Эдвардса.

Парадокс любви здесь заключается даже не в том, что доктор Петерсон практически при первой же встрече якобы с доктором Эдвардсом почувствовала себя «как-то не так». Дело, конечно же, не в том,

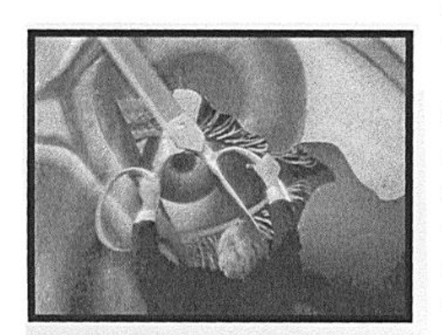
что она влюбилась с первого взгляда в человека, чья книга «Лабиринты чувства вины» ей хорошо известна. Дело в том, что она довольно быстро поняла: доктор Эдвардс — не доктор Эдвардс, даже если сразу не захотела себе в этом признаться. В этом-то и заключен парадокс любви: она любит неизвестно кого! Она убеждает в этой любви своего друга и учителя доктора Брюлоффа (Михаил Чехов), но не может ответить на вопрос, кого же она любит. Знание оказывается противоположным любви. Доктор Петерсон в своей любви обнаруживает психоаналитическое представление о знании. Представление это радикальным образом не совпадает с традиционным о нем представлением. Знание соотносится не с сознанием, не с иллюзиями собственного я, а с бессознательным. Это знание расщепляет субъект. Знание обнаруживается в симптомах, ошибочных действиях, сновидениях. Доктор Петерсон любит, но не знает, кого. *Кто он*?

Она убеждена в том, что любит того, кто *скрывается* под именем доктора Эдвардса, того, кто спрятан под инициалами Д.Б. Она убеждена и в том, что человек этот не виновен в исчезновении доктора Эдвардса. Она уверена: его вина — вина его желания. Хичкок на пару с Хектом «смоделировал историю о многослойном чувстве вины, которое он сам глубоко переживал», — пишет в психобиографии режиссера Дональд Спото. «Меня что-то преследует, но я не понимаю, что именно», — говорит Д.Б. Преследующее переживание вины, не известно с чем связанное, Фрейд как раз и называл *бессознательным* чувством вины. С этим чувством связаны страх и мучительные фантазии. Без вины виноватый — типичный персонаж мира Хичкока. Герой его кино раз за разом оказывается в обстоятельствах, которые сам он не способен ни понять, ни подчинить. Он — жертва ложного обвинения.



Сон «Завороженного»: не сглазить!

В «Завороженном» одного пациента преследует вина за несовершенное убийство отца, другого, — за брата. Доктор Петерсон говорит: «Люди часто испытывают вину за несовершенные преступления. Обычно это чувство связано с детством. Ребенок зачастую хочет, чтобы с кем-то произошло что-то ужасное, и если это что-то действительно случается, ребенок верит, что случилось это из-за него. Он растет



Сон «Завороженного»: не бритвой по глазу!

с чувством вины за грех, который был всего лишь страшным детским сном». Дональд Спото пишет, что эти слова, произносимые Ингрид Бергман, в точности описывают отношения Хичкока со своим отцом; а крик Грегори Пека — «Откройте двери! Вы не можете держать людей в клетках!» — вызван историей о том, как отец запер маленького Альфреда в тюремной камере. «Завороженный», как и многие другие фильмы Хичкока, содержит множество автобиографических черт.

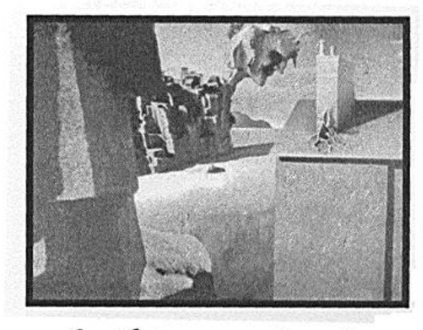
В «Завороженном» Хичкок представляет двухступенчатую модель травматизации. Фрейд убежден, травмирующих сцен не бывает меньше двух. Между сценами должно произойти короткое замыкание. Д.Б. уверен в том, что он убил доктора Эдвардса. Откуда у него такая уверенность? Из бессознательного желания скрыть другое преступление. Убийство Энтони Эдвардса оказывается покрывающим воспоминанием. Точнее даже не воспоминанием, а фантазматическим преступлением, позволяющим скрыть куда более жуткую травмсцену. Он согласен на убийство доктора Эдвардса, лишь бы не брать на себя вину за гибель братика. «Все! Хватит! Вызывайте полицию!» — кричит он, пытаясь прервать мучения. Однако вера доктора Петерсон приводит к тому, что Д.Б. продолжает поиск самого себя. Когда он стремительно подлетает на лыжах к самому краю заснеженного утеса, едва не срываясь в пропасть, в самый последний момент он тормозит и вспоминает, что-то случилось в детстве, что-то… убийство брата! Из его уст вырываются спасительные слова: «Я его не убивал, это был несчастный случай!» Мы видим, как маленьким мальчиком едет он вниз по перилам и ногами нечаянно толкает братика, сбрасывая его на острые прутья ограды.

Ключевым моментом «Завороженного» оказывается, конечно же, сновидение Д.Б.. Сон в руках аналитика — настоящая улика. Говорит доктор Брюлофф: «Я объясню, почему сны вовсе не чушь. Тайна вашей личности, тайна побега от самого себя и все прочие тайны скрыты у вас в душе, но вы не хотите туда заглянуть. Люди часто не хотят знать правду о самих себе, потому что боятся заболеть, и заболевают сильнее, стараясь забыть. Улавливаете?»

Д.Б. соглашается пересказать свой сон. Доктор Брюллоф сообщает доктору Петерсон: «Пациент расскажет, что ему снилось». Хичкок обращается к мэтру онейрорепрезентации — Сальвадору Дали. Режиссер хочет снять эпизод со сновидением предельно ярким и четким, а не туманным и размытым, как это зачастую делалось раньше. С этой затеей он и обращается к Дали, выдающемуся мастеру рисунка: «я хотел передать сновидение с невероятной визуальной резкостью и ясностью, резче, чем остальной фильм». Дали провел в Голливуде более месяца, сделал для фильма сотни набросков и даже написал пять живописных полотен. Фантазия Хичкока перевела этот изобразительный материал на язык кинематографа. Ингрид Бергман с сожалением вспоминала впоследствии, что сновидение на экране было сокращено чуть ли не в десять раз. Изначальный вариант сна длился двадцать минут и был настолько эффектным, что заслуживал отдельного места в каком-нибудь музее кино. Сновидение вело Бергман-Баллантайна-Дали-Чехова-Хичкока к детской травме.

– Не знаю, что это было за место.

Место задумчивого лица Д.Б. занимает пространство со звездами. Появляются глаза. Множество глаз.



Сон «Завороженного»: назад к сюрреализму!

– Похоже, это был игорный дом… Но вместо стен были шторы с нарисованными глазами… Потом пришел человек с ножницами, который принялся разрезать шторы… Затем пришла едва одетая девушка и стала целовать всех подряд. Сначала она подошла к моему столику…

– *Вы ее узнали? — спрашивает Брюлофф.*

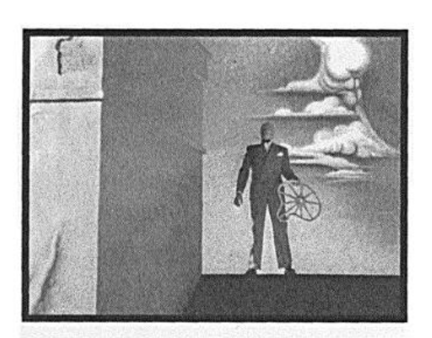
– Она была немного похожа на Констанц.

– Ага. Обычный сон-удовлетворение желания, — с удовольствием констатирует доктор.

– Я сидел и играл в карты с бородатым человеком. Я сдавал и открыл крестовую семерку. Он сказал: «Двадцать одно. Я выиграл». Но его карты были чистыми. Затем пришел хозяин и обвинил его в шулерстве. Он кричал: «Здесь я хозяин. Будешь жульничать — убью!»

На экране человек. Его лица не видно, несмотря на крупный план. Лицо затянуто белой тканью.

– Так. Человек с бородой стоял на покатой крыше высокого здания. Я крикнул: «Осторожно!» Но он медленно стал падать вниз. Затем вновь появился хозяин в маске. Он прятался за высокой трубой и держал в руках колесо. Затем он бросил колесо на крышу. Я побежал и услышал над головой шум. Это была пара крыльев. Они гнались за мной, но я убежал к подножию холма.



Сон «Завороженного»: господин в маске – на выход!

Чтобы узнать скрытую в душе тайну, нужно разгадать сновидение. В «Завороженном» разбирать головоломку принимаются сами психоаналитики, что, конечно, не совсем в традиции, или даже совсем не в традиции Фрейда, в которой *ребус* призван разрешать сам пациент. На одного пациента — два психоаналитика. Доктор Брюлофф поясняет: «Задача психоаналитика — взять фрагменты головоломки, сложить их в правильном порядке и выяснить, какого дьявола вы там в себе прячете». Психоаналитики Хичкока довольно быстро решают головоломку: покатая крыша — склон горы, а бородатый человек — доктор Эдвардс. Он упал в пропасть, катаясь на лыжах. Место преступления — Долина Гавриила. Следующая задача, на которой настаивает влюбленная доктор Петерсон — отправиться на место преступления. Одна сцена должна вывести на свет другую. «Убийство» доктора Эдвардса должно вскрыть «убийство» братика.

Сон этот не только обнаруживает дьявола в душе Д.Б., но и разоблачает преступление. Травматичная сцена совпадает со сценой преступления. В лице Констанц Петерсон соединяются две фигуры, детектива и психоаналитика. Она — онейродетектив, *dream-detective*, как называет ее доктор-преступник Мерчисон. Доктор-убийца сам помогает истолковать доктору-детективу сновидение заново и встроить в интерпретацию недостающие детали: хозяин, угрожавший доктору Эдвардсу — доктор Мерчисон, а колесо в его руках — барабан револьвера.

У истории два финала. После привычной надписи «Конец» на таком же фоне, на каком начиналась прелюдия к фильму, на таком же фоне, на каком начиналось сновидение Д.Б., появляется надпись «Выход». Выход — вход в сновидение. Выход — вход в кинофильм. Выход — выход.

13.

Фильмы на кушетке

Бессознательное бывает только у существа говорящего.

Жак Лакан

Тема инфантильной травмы используется в кино настолько часто, что становится объектом пародии. В кинофильме Спайка Джонза «Быть Джоном Малковичем» психоанализу подвергается обезьяна. Животное в депрессии. Жена главного героя фильма собирается отвести свою питомицу к психотерапевту, чтобы тот помог ей вспомнить инфантильную травму и, тем самым, избавить от недуга. О какой травме идет речь? Обезьяна Элайжа чувствует свою неадекватность бытию обезьяны. Комичность данной ситуации содержит весьма серьезное ядро: и психопатологические состояния, и терапия превратились в продукт массовой медиатизации, они оказались усвоенными, инкорпорированными массовой культурой. Серьезность комичной ситуации состоит в том, что обезьяна в символической среде человека начинает, как сказал бы Лакан, переживать «проблески бессознательного». Это переживание травмы делает Элайжу неадекватной



Психоаналитик — трансвестит, маньяк-убийца с «Бритвой» наготове.

бытию обезьяны. Она психопатологизируется. Обезьяна претерпевает становление-человеком.

Травма делает человека человеком. Травма лежит в основании человеческой субъективности. Нет субъекта без травмы. Чудовище, собранное по частям, рожденное из частей умерших, — человек! К такому выводу приходит сын Франкенштейна в одноименном фильме. Чудовище, собранное по частям, не мертво. Оно переживает в коме травму, значит, чудовище — человек.

Инфантильная травма, чувство вины, эдипов комплекс, амнезия, вытеснение, нарциссизм характерны отнюдь не только для кинематографа Хичкока. В кинематограф стремительно проникают эти и другие, отмеченные печатью психоанализа темы. Без таких фундаментальных для психоанализа мотивов, как любовь и ненависть, безумие и смерть кино представить невозможно. Вся эволюция кинематографа — развитие этих мотивов. Вот как эту эволюцию представляет один из тех, кто ей принадлежит. Бернардо Бертолуччи свидетельствует: сначала кино было немым, потом оно заговорило, потом начало думать. В результате этих размышлений в революционные 1960-е годы кинематограф оказался обращенным к самому себе.



«Завороженный» должен говорить все, что приходит ему в голову.

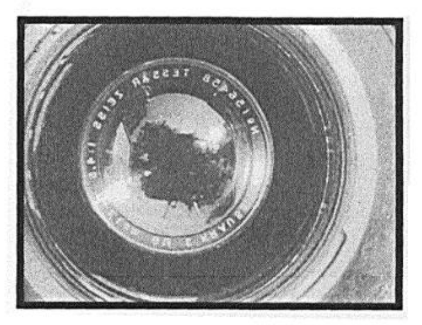
В 1969 году Бертолуччи почувствовал необходимость в зрительском отклике, в обратной связи. Он захотел перейти от внутреннего диалога к диалогу со зрителем. Так на свет появились «Конформист» и «Последнее танго в Париже». Размышления о необходимости общения со зрителем совпали с началом прохождения Бертолуччи психоанализа. В одном из интервью, вспоминая те годы, режиссер говорит: «мне стало казаться, что ходить к психоаналитику, значит, не только подвергать анализу себя, но и свои фильмы». На психоаналитических сеансах он говорит о снах, о фильмах, о фантазиях на тему еще не снятых фильмов. Он становится более открытым, и такими же становятся его фильмы. Он меняет точку зрения: «с того момента, как я стал проходить анализ, я обнаружил, что в моей камере появилась дополнительная линза».

14.

Киносборка субъекта

Впечатление такое, что я рассыпаюсь во сне на тысячу кусков... Когда я просыпаюсь, мне страшно, что некоторых кусков не хватает.

Жюльетта/Марина Влади/Жан-Люк Годар, «Две или три вещи, которые я о ней знаю»

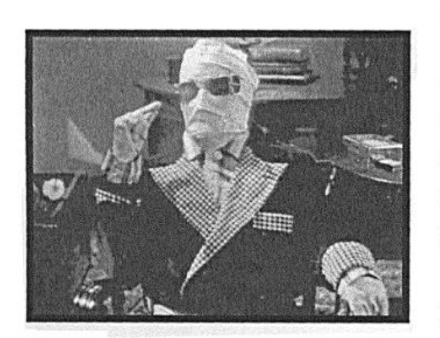


Кого смотрит «Кино-Глаз»?

Кино — активная форма монтажа кинозрителя. Кино — настоящая машина пересборки эффекта субъективности. Кино, — подчеркивает Феликс Гваттари, — вообще «одно из главных средств производства субъективности». Кино — промышленное средство производства субъекта, ведь оно, — как утверждает Илья Эренбург, — «прежде всего индустрия», а режиссер — инженер человеческих душ. Режиссер, по идее Льва Кулешова, точно такой же инженер, как инженер на заводе или фабрике, а создание «фильма не отличается от постройки машины». С киноконвейера сходят призраки массового потребления, образцы для отождествления.

Субъект собирается и пересобирается на экране. Идентифицируется с экранными героями, сочувствует им, соперничает с ними, живет их жизнью; вновь и вновь восстанавливает свою идентичность,

подобно тому, как это происходит во сне. Герои на экране достраиваются и перестраиваются. Для многих кинокритиков, кинематограф — настоящая машина зеркальной стадии: они видят, как частичные объекты заново складываются в нарциссический субъект. Экран становится тем зеркалом, в котором субъект этот отражается. Экран становится зеркалом, но зеркалом расколотым. И не только в силу того, что собранное всегда готово распасться. И не только в силу того, что зеркало экрана погаснет. И не только в силу того, что экран зачастую предстает уже разделенным на части. Но еще и благодаря чередованию общих и крупных планов.



«Человек-невидимка» разоблачается

На экране тело. На экране лицо. Камера изучает его ландшафт: нос, рот, глаза… На экране детали, объекты, улики. Всеволод Пудовкин специально использовал ускоренную съемку, чтобы особенно важные детали представить в замедленном движении. Зритель должен иметь возможность как следует рассмотреть «крупные планы времени»; для этого и применяются контрастные скорости показа.

В своей книге «Истина в живописи» Жак Деррида утверждает: крупный план — достояние кино и психоанализа. Крупный план в основании психоанализа: Фрейд призывает обращать внимание на то, что обычно кажется второстепенным — на малозаметные особенности речи пациента, на его оговорки, обмолвки, симптоматические действия. В 1901 году он описывает эти «ошибочные действия» в книге «Психопатология обыденной жизни». В том же 1901 году, как считают кинокритики, крупный план приходит в кино: он появляется в кинофильме Жоржа Мельеса «Человек с каучуковой головой». Впрочем, вопрос о первенстве, как всегда, оказывается неразрешимым; кто-то утверждает, что крупный план появился в 1898 году в фильме Кришенецкого «Смех и плач», в котором нет ничего, кроме лица человека, который сначала смеется, а потом плачет; кто-то приписывает изобретение крупного плана Гриффиту, поскольку именно он *сознательно* прибегает к нему в «Рождении нации» и «Нетерпимости».

Карл Теодор Дрейер выстраивает весь фильм «Страсти Жанны д'Арк» на крупных планах. Лицо человека для него это «окно души».

Это — экран души, на котором разыгрываются страсти. Это — экран сновидений, на котором отображаются исторические события. Крупный план лица — анализ состояния души. Камера оставляет лицо Жанны лишь для того, чтобы обратиться к лицам ее мучителей-судей. Лицом к лицу ощутимо давление, агрессия, насилие. Да и выражение лица не обманет; оно — сама достоверность.

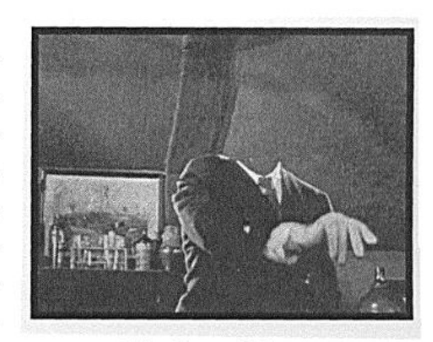
Крупный план не только, как подчеркивают и Дзига Вертов, и Сергей Эйзенштейн, обретает принципиальное значение в монтаже. Крупный план снимает расстояние между зрелищем и зрителем. Крупный план представляет части тела. Крупный план расчленяет тело. Тело расчленяется, распадается на части и собирается вновь. Сорок пять секунд знаменитой сцены убийства в фильме «Психоз», — рассказывает Хичкок, — смонтированы из семидесяти девяти частей — лицо, душ, руки, нож, ноги, кровь, пальцы, струйки, закручивающаяся в слив вода, глаз...



«Человек-невидимка» разоблачается

Глаз камеры не только расчленяет, но и собирает. Дзига Вертов идентифицируется с глазом, всемогущим, божественным киноглазом: «Я — киноглаз. Я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я — киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового совершенного человека».

Механический киноглаз монтирует — расчленяет и собирает человека, мир, картину. Расчленение тела и собирание из частей идеального тела — повсеместно распространенный фантазм кинематографа. Можно сказать, фантазм доктора Франкенштейна, собирающего по частям великого монстра. Обратный фантазм — не собираемого, а распадающегося, раздробленного тела, *corps morcelé* описывает Лакан. Рассыпавшееся тело — провал в небытие, предшествующее собиранию тела в нарциссическом отражении на стадии зеркала. Этот кошмар, — напоминает Лакан, — регулярно является в сновидениях. Человек не попадает в зазеркалье. Туда попадать, собственно гово-



«Человек-невидимка» разоблачается



Глаз «Джека-Потрошителя» Клауса Кински «Джесса» Франко.

ря, некому. Человек претерпевает дезинтеграцию. Зеркало рассыпается — распадается тело. Раздробленное тело «появляется в форме разъятых членов и экзоскопически изображенных органов». Нарцисс всегда готов разлететься на части. Теоретик кино Кэрол Клавер указывает: вскрытое, разобранное на части тело занимает центральное положение в фильмах ужасов. В основе кинокошмара — кошмар психотический.

В 1976 году Хесус «Джесс» Франко снимает своего «Джека Потрошителя». Роль самого известного маньяка XIX века, страдающего жуткими галлюцинациями, играет Клаус Кински. Его первое появление на экране частично — глаз, на миг промелькнувший один лишь острый глаз. В фильме множество крупных планов. Камера разбирает тело, лицо на части. Противостояние убийцы-доктора и детектива для этого идеально: и одному, и другому важны детали; для одного важны симптомы, для другого улики. Нужны крупные планы: служанка, прежде чем выбросить содержимое мешка, свидетельствующего о преступлениях доктора в Темзу, вглядывается в извлеченный из него глаз на своей ладони; доктор-маньяк разрывает щипцами абсцесс на ноге рыбака; рыбак вытаскивает из Темзы улику — чью-то руку. Джесс Франко не пытается воссоздать правдивую историю. Он исследует фантазию вскрытия.

Части тела, однако, являются не только в кошмарах. Они не только влекут одержимого маньяка-потрошителя. Части тела привлекают эротомана-фетишиста.

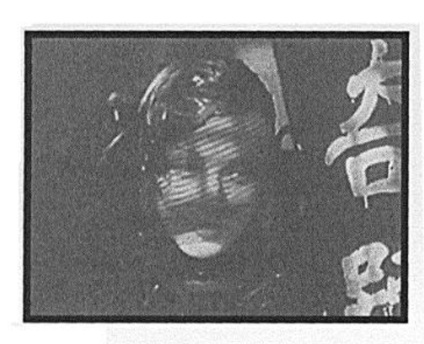
15.

Фетишизация частей тела

Неужели ты никогда не слышал о фетишизме туфлей?

Альфред Хичкок

Части тела, предметы с ними связанные, их замещающие — туфли, платки, меха — становятся объектами сексуального интереса. Фрейд описывает бессознательное значение фетишизма в одноименной статье 1927 года. Мальчик перед лицом отсутствующего фаллоса, перед зиянием раны кастрации оказывается в ситуации выбора: либо принять эту возможность, признать Закон отца и идентифицироваться с ним; либо отказать травмирующей реальности в существовании, фетишизировав фаллос доэдипальной матери. В случае фетишизации ребенок *отклоняет* знание кастрации. Он сберегает веру в фаллос женщины и отказывается от нее. Фетиш становится «знаком триумфа над угрозой кастрации и защитой от нее». «Я знаю, и… я не знаю», — так описывает это расщепляющее субъект подвешенное состояние веры Фрейд. Это знание *и* незнание, лежащее в основании фетишизма, устанавливается в зрительном поле. Вижу отсутствие, но не верю в него. Не верю, значит, не вижу. Формулу фетишизма можно выразить словами: «я, конечно, верю своим глазам,



Шанхайская Лилия в «Шанхайском экспрессе».



Шанхайская Лилия с сигаретой в «Шанхайском экспрессе».



Шанхайская Лилия в мехах в «Шанхайском экспрессе».

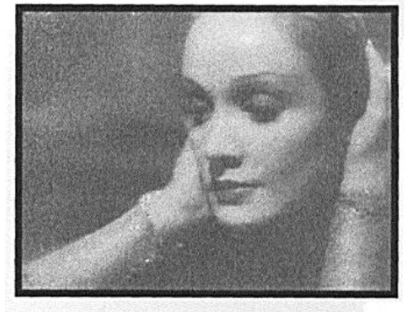
но глазам своим не верю». Эта диалектика знания и веры действует в основаниях кино: я знаю, что на экране — призраки, но я верю в их реальность. Причем эти призраки представляют объекты реальные, но отсутствующие, призрачные объекты типа фетишистского фаллоса.

Фрейд описывал фетишизм как проявление любовной жизни, встречающееся практически исключительно у мужчин. Переживание страха кастрации открывает возможность фетишистского уклонения от признания отцовского закона. Однако потребительское общество с его обожествлением товара производит чуть ли не всеобщую насильственную фетишизацию. Маркс писал о фетишизме как о религии чувственных вожделений, при которой человек порабощается вещью, наделяя ее своими эротическими представлениями. Товарный фетиш — объект, чья стоимость уже не связана с его утилитарными качествами. Потребителю товарный фетиш представляется не только воплощением социальных отношений, но, подобно магическому объекту, наделяется особой силой. Кино становится инструментом фетишизации и как проводник потребительской идеологии, и как создатель культового продукта, и как техника, акцентирующая частичные объекты, *отдельные* части тела — лица, ноги, руки, глаза.

Более того, уже сама *позиция* кинозрителя является фетишистской. Кристиан Метц описывает эту позицию так же, как Зигмунд Фрейд состояние фетишиста: «я, конечно, знаю, что все это неправда, что все это — всего лишь кино, но все же...»; «я знаю,... и я *не* знаю»; «не знаю, и знать не хочу». С Метцом соглашается Малви: фетишист — прототип кинозрителя, прототип его удовольствия. Кино производит маскулинизацию зрителя. Фетишизм — это как раз та «песчинка, вокруг которой устрица производит жемчужину». Лаура Малви пишет о том, что в распоряжении мужского бессознательного имеются два способа как совладать со страхом кастрации. Первый путь, характерный для кино *нуар*, сосредотачивается на воспроизведении исходной травмы, демистификация женской тайны, обесценивании ее с последующим наказанием или спасением этого объекта вины. Такой способ — вуайеристски-садистический. Он требует вре-

мени, истории, последовательности событий. Второй способ — фетишистский. Он может существовать вне временной последовательности, вне повествования, он способен исключительно фокусироваться на взгляде. Уклонение от знания кастрации в этом случае осуществляется либо «посредством подстановки некоторого фетиша», либо «превращением самого изображаемого в фетиш так, чтобы он сообщал чувство уверенности, а не опасности». Именно такое «преодоление кастрации» ведет к культу женщин-кинозвезд. Фетишистский взгляд обожествляет и «конструирует физическую красоту объекта-женщины, превращая ее в нечто удовлетворяющее само по себе». Причем объект этот разбирается на части. Какие глаза! Какое лицо! Какая кожа! Какие пальцы! Какая грудь! Какой взгляд! Какие ножки! — Восклицают кадры Бунюэля, Хичкока, Трюффо, Штернберга.

Киноглаз Джозефа фон Штернберга одержим Марлен Дитрих. По ходу движения «Шанхайского экспресса» он настолько поглощен чертами ее лица, игрой на нем света и тени, что критики говорят: история этого фильма заключена не в событиях, совершающихся по мере движения поезда из Пекина в Шанхай; история — в самом лице Марлен Дитрих, во всех его бесконечных вариациях: под вуалью, в тени, в дыму сигареты, погруженное в меха и перья. Лицо актрисы становится «исключительным экраном, на который проецируются соответствующие моменту эмоции».


Блестящая Шанхайская Лилия в «Шанхайском экспрессе».

Киноглаз Луиса Бунюэля обнаруживает горячую привязанность к дамским ножкам. Камера ведет за ними настоящую охоту. В «Дневнике горничной» она буквально преследует Селестину (Жанну Моро), откровенно любуясь обувью, походкой. История начинается с того, что Селестина приезжает на железнодорожную станцию, садится в двуколку; камера приближается к ее ботинку, внимательно следит за тем, как героиня подтягивает чулок. Селестина нанимается горничной в дом пожилого господина Робура, одержимого дамскими ботинками. Обязанность горничной — каждый вечер приходить к господину, читать ему книгу, одев специально приготовленные им на этот случай *его* любимые ботинки. Господин фетишист говорит Се-


Шанхайская Лилия под вуалью в «Шанхайском экспрессе».

листине: «все это, наверное, кажется странным... Сапожки грязные, но я считаю, что женщина не должна чистить их до блеска. Я очень уважаю женщин... Именно я должен чистить эти ботинки». Господин — раб. Когда мсье Робур скончался, то нашли его в постели в обнимку с любимыми дамскими ботинками.

Альфред Хичкок, работая над образом Грейс Келли в «Окне во двор» особое внимание уделил ее туфлям. Выбор занял полчаса (эпизод этот, увы, так и не вошел в фильм). Когда помощник режиссера Герберт Колман удивленно спросил, зачем нужно столько с этим возиться, Хичкок ответил: «Неужели ты никогда не слышал о фетишизме туфлей?». Через несколько лет, в кинофильме «Головокружение» Скотти (Джеймс Стюарт) будет с не меньшим тщанием подбирать туфли Джулии (Ким Новак).

Куда менее заметный *и* куда более откровенный фетишизм как проявление аутоэротизма мы видим у Франсуа Трюффо в кинофильме «451 градус по Фаренгейту». На фоне того, что индивиды будущего не способны к любви, они едва заметно, но неустанно себя ласкают. Трюффо показывает мир будущего как мир экранов, зеркал и аутоэротизма. Телеэкраны и зеркала организуют мир главной героини Линды. Ее муж, сжигающий книги пожарник Монтаг едет в вагоне монорельса и наблюдает, как пассажиры расточают себе ласки: парень проводит ртом по своей руке, девушка гладит свою руку, затем обхватывает руками свою ногу, дама томно поглаживает свои меха, девушка нежно ощупывает пальцами свои губы. Жена Монтага Линда в истоме сжимает перед зеркалом свою грудь. Молодой человек обнимает себя на детской площадке. Поглаживает себя телефонистка. Линда лежит в обнимку с собой в постели, глядя на погруженного в созерцание кошмарного сна Монтага. Инфантилизация общества ведет к фетишизации аутоэротических частей тела. Взрослые-младенцы всегда готовы погрузиться в телеигру, всегда готовы войти в отношения с настоящими родственниками, обитающими на телеэкранах под лозунгом «чем больше у тебя экранов — тем больше твоя семья!» Переживания, жизнь, экзистенция — игра.

16.

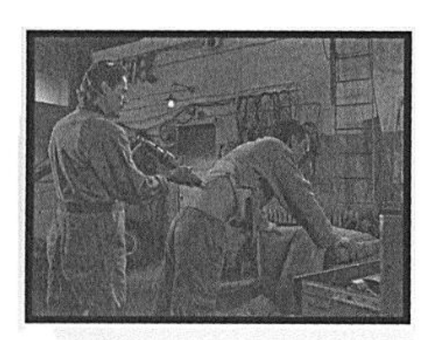
Экзистенция в матрице на уровне клетки

Если ты умираешь во сне, то умираешь и в реальности.

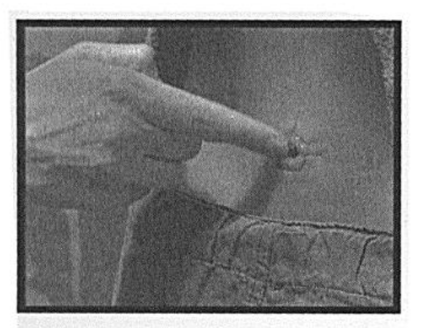
«Клетка»

В кинофильме Дэвида Кроненберга «Экзистенция» под вопросом оказывается реальность существования. «Экзистенция», а точнее *eXistenZ* — название новой компьютерной игры. Игры с двумя неизвестными, *X* и *Z*.

Когда в начале 1960-х годов Альфреда Хичкока спросили, как он представляет себе будущее кино, он по сути дела описал ситуацию в «Экзистенции». Зритель приходит в кинотеатр, — предсказывает Хичкок, — покупает билет и сразу же выбирает себе роль, ту жизнь, которую он будет проигрывать. Он входит в темный зал и вместо того, чтобы идентифицироваться с актером на экране, сам становится актером. Превращение осуществляется посредством особой техники массовой гипнотизации, посредством некой телепатической инъекции. Так в кино будущего не будет актеров, а режиссер более эффективными средствами будет продолжать гипнотизировать.



Без технобиопорта не будет и наслаждения от «Экзистенции».



Такова «Экзистенция»: еще одно отверстие — еще одно технобиовлечение.

Роль режиссера в «Экзистенции» Дэвид Кроненберг отводит дизайнеру компьютерных игр корпорации *Antenna Research* по имени Аллегра Геллер (Дженнифер Джейсон Ли). Массовая гипнотизация осуществляется коллективным погружением в виртуальное пространство. Телепатическая инъекция производится через органический порт, который присоединяется к спинному мозгу. Кроненберг исследует технологию и то, как она инкорпорируется человеком, как телесность, сексуальность трансформируется в среде новых технологий. Биопорт — еще одно дополнительное отверстие. В один из моментов игры персонаж игрока по имени Тед Пайкл совершенно неожиданно для самого себя начинает вылизывать биопорт Аллегры Геллер. Она тотчас возбуждается. Так к оральному, анальному, слуховому и зрительному влечению добавляется еще одно — спинномозговое. Новое техно-отверстие «биопорт» открывает дополнительное влечение.

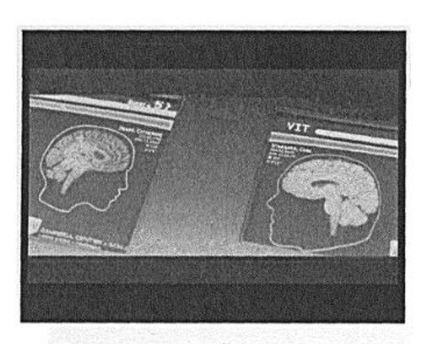
История начинается с того, что Аллегра Геллер представляет свое новое детище — игру *eXistenZ*. «Это не просто игра, это — своего рода сон. "*eXistenZ*" — это совершенно новая система игр», — говорит Аллегра. Вместе с добровольцами, двенадцатью апостолами виртуальной реальности, оказывается она в мире, из которого нет выхода. Как в сновидении, из которого никак не выбраться, в нем можно лишь переходить с одного уровня на другой. Уровни игры — уровни виртуальной реальности, реальности множества возможностей. Понятно, что в такой системе, где нет иерархии уровней, не различить ни начала, ни окончания игры. Где заканчивается одно и начинается другое? Где игра? Где реальность? Где границы игры? Фильм сконструирован таким образом, что невозможно точно сказать, началась уже игра или нет. Во всяком случае, Тед Пайкл этого понять не может. Он уверен, игра — еще не началась. Слишком уж все серьезно. Впрочем, игра — всегда слишком серьезна. Игра, — подчеркивает Фрейд, — отнюдь не забава, она ни коим образом не противоположна «серьезной» реальности.

Программа корпорации *Antenna Research* устанавливается в человеке через биопорт. Она загружается из специальной игровой приставки. Причем, человеческий организм — придаток приставки, а не наоборот. Один из персонажей игры объясняет Пайклу: «ты и есть батарейка для прибора». Игровая приставка — органическая материя, ее выращивают из оплодотворенных яиц амфибии, смешивая с синтетическим ДНК. Не прибор питает человека. Человек — поставщик энергии прибору.

Представление человека придатком приставки не столько указывает на будущее человечества, сколько на его исходную биотехнологичность. Человек, напоминает Фрейд, — это бог на протезах. Человек становится человеком в процессе технологизации своей органической недостаточности. Протезы анестезируют принцип реальности; протезы создают искусственную среду обитания. Технобиология «Экзистенции» очевидно расстраивает оппозицию некой «естественной» реальности и ее механической симуляции. Реальность «экзистенции» не менее реальна, чем сон.

В пространстве «Экзистенции» герои — в искусственном мире; там, где их идентичность предписана. Игроки вынуждены представлять персонажей в неведомом им сюжете. В пространстве «Экзистенции» невозможно определить, являются ли действия своими собственными, или же очередным заданным шагом развития игры. Иногда *кажется* понятным, что некоторые поступки, например убийства, совершаются против воли игрока. Впрочем, только поначалу, пока игрок не разыграется.

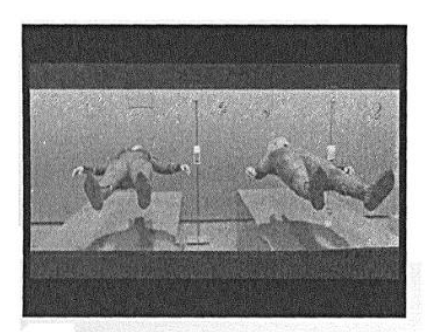
Сам фильм структурирован как компьютерная игра. Актеры кажутся неестественными, а диалоги схематичными. Вроде бы люди, дизайнеры мира, сами создают реальность, следуя своим мечтам, снам, желаниям, но «экзистенция» этого будущего мира оказывается мрачным, холодным, жутким местом. Выбраться из этого мира галлюцинаторной реальности невозможно. Игра, подобно увлекательному сновидению, захватывает полностью.



Синхронизация бессознательного в «Клетке».

Совершенно иначе предстает виртуальная реальность в кинофильме Тарсема Сингха «Клетка». Это уже не игра, неразличимая с жизнью. Виртуальная реальность «Клетки» служит средой погружения в психическую реальность пациента. Аналитик, чтобы разобраться с его проблемами, *прямо* проникает ему в душу. Более того, эта установка позволяет не просто забраться «в голову» другого человека *здесь и сейчас*, но даже перенестись в его детство — в *там и тогда*.

Главная героиня кинофильма Катрин Дин (Дженнифер Лопес) — детский психотерапевт, психоаналитик. Она пытается помочь мальчику-аутисту, хранящему молчание; иного пути проникнуть в его психическое пространство нет, кроме как с помощью особой каталитической машины: Катрин Дин использует специальную установку виртуальной реальности, которая называется «Каталитик»; так что называть доктора, видимо, следует соответственно. Каталитическая установка виртуальной реальности работает как нейрологическая система *переноса*, не просто сканирующая мозг, но напрямую связывающая между собой два психических пространства — аналитика-каталитика и его пациента.



Каталитическая установка «Клетки» к работе готова.

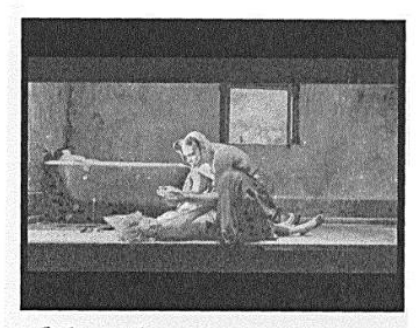
В «Клетке» перенос — не просто фантазматическая связь между аналитиком и анализантом, но *непосредственная* нейронно-кибернетическая связь. Перенос осуществляется по виртуальным нейрокибернетическим сетям. Пространство и время переноса в каталитической машине оказывается смешанным и дифференцированным как в сновидении. Время сочетает в себе разные времена. Времена-и-пространства трансформируются на глазах. Пространство включает в себя отдельные, отделенные фрагменты разных пространств. Это именно пространство переноса — не скажешь, что каталитик оказывается во время сеанса в бессознательном пациента; не скажешь, *где* они. Пространство переноса эстетизировано в духе сюрреализма; оно содержит стеклянные боксы-инсталляции а ля Дэмиан Херст и персонажей в духе «Кремастера» Мэтью Барни. Как и в сновидении, пространство это подчеркнуто визуально, насыщено, в отличие от



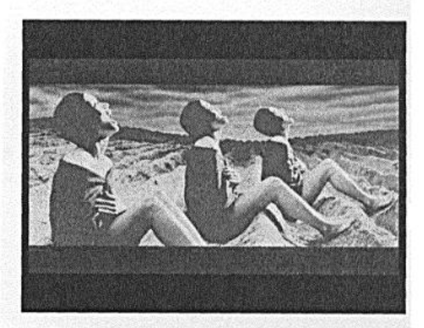
Плоть представлений пациента в «Клетке».

реальности, чистыми яркими красками. Когда Катрин Дин удается передохнуть, она засыпает, и сновидение ее воспроизводит такой же насыщенный красочный мир.

К доктору Дин обращаются агенты ФБР. Им нужна срочная помощь — необходимо проникнуть в психику маньяка-убийцы с редкой формой кататонической шизофрении. Карл Старгер «не просто кататоник, он исчез, как будто уснул сном, от которого уже не просыпаются». Погружаться в душу Старгера опасно: «если она поверит, что мир Старгера реален, тогда теоретически ее разум восторжествует над ее телом, и все то, что произойдет с ней там, случится и здесь. Как в старой сказке: если ты умираешь во сне, то умираешь и в реальности». Катрин идет на риск. Она проводит практически безмолвный сеанс, исследуя садо-мазохистские закоулки бессознательного маньяка-убийцы. Она становится свидетелем его детских травм. Она, чтобы заслужить его доверие, превращается в героиню ритуалов его виртуальной реальности.



Работа с бессознательным маньяка в «Клетке».



В чьей душе в «Клетке» виден вой?



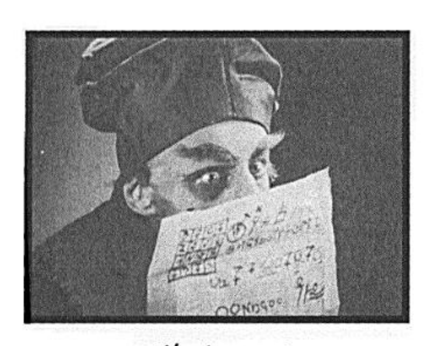
Сострадание каталитика в «Клетке».

Виртуальная реальность — не просто реальность, противопоставленная реальности материальной, но аналог кинематографической реальности и реальности психической. Славой Жижек настойчиво повторяет: виртуальная реальность заставляет нас задаться вопросом, а не артефакт ли наша так сказать «настоящая реальность»? Да, конечно, «правда, что генерированная компьютером «виртуальная реальность» это подобие, правда, что она исключает реальность; однако, то, что мы переживаем как «настоящую, жесткую, внешнюю реальность», основано на том же самом исключении. Главный урок виртуальной реальности, — пишет Жижек, — виртуализация нашей «настоящей» реальности: в мираже виртуальной реальности, «настоящая» реальность сама оказывается подобием себя, чисто символической конструкцией». Виртуальная реальность — реальность возможная. Возможность и есть то, что есть. Именно это открытие Фрейда задало тон развитию психоанализа. Именно это открытие кинематографа превратило его в самое массовое из искусств XX века. Виртуальная реальность — кибернетическая, математическая, сим-

волическая матрица. Но разве психоанализ не говорит о конструировании психической реальности как искусственной? Разве не описывал Лакан психическую реальность как кибернетическую? Разве кино не показывает, как реконструируется субъект? Разве сновидение не способно предписывать «реальность»?

II.

Кино как сновидение



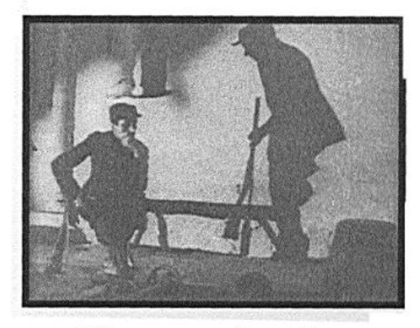
«Носферату»
за чтением криптописьма.

1.

Дематериализация материала

Зритель входит в кинотеатр. Свет гаснет. Тьму разрезают проекционные лучи. Начинается киносеанс. «В темных залах они как бы спят, им снятся прекрасные сны», — описывает зрителей Илья Эренбург. Кинематограф настолько напоминает сновидение, что Бернардо Бертолуччи произносит слова, которые могли бы занять место эпиграфа к этой главе:

> *«Все мои фильмы разработаны в рамках анализа, основанного во многом на онейрическом материале — а разве сами фильмы вообще не создаются из онейрического материала? Разве фильмы сделаны не из того же самого, из чего и сновидения?»*



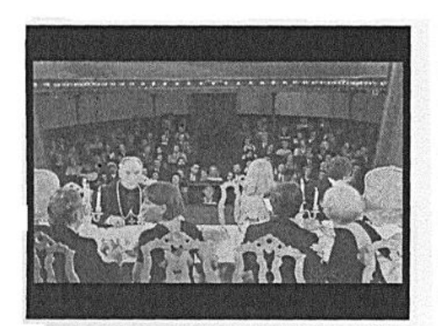
«Вампир — сон Алана Грея»: возвращение тени к тому, кто ее отбросил

Что же это за «тот же самый» «онейрический материал»?

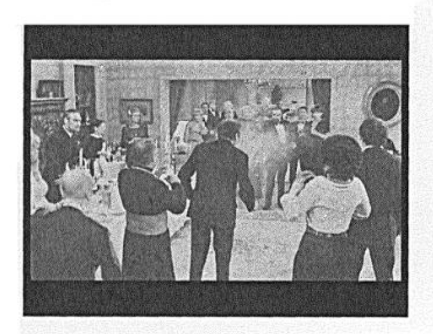
Материал — буквально не материал: материал нематериален. Призрачные, прозрачные проекции представляют и кинематографическую запись, и запись онейрографическую. Ни в кинотеатре, ни во сне нет тактильности материального мира, нет предметности мира вещей. Сновидение и кино — царство образов, представлений, проекций. На экране, говоря словами Кристиана Метца, в этом «своего рода новом зеркале воспринимается не объект, а его тень, его призрак, его двойник, его копия». Кино при этом пытается утвердить свою полную достоверность. Оно стремится, — рассуждают Юрий



«Скромное обаяние буржуазии». Все внимание сновидению.



Стол во сне оказывается на сцене «Скромного обаяния буржуазии».



Кошмарный сон в «Скромном обаянии буржуазии».

Лотман и Юрий Цивьян, — возобновить в зрителе «чувство подлинности происходящего», оно внушает, «что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед нами». Предстоят как во сне.

И все же, различия между кинематографической записью и записью онейрографической радикальны. В кино запись сделана на целлулоидной пленке химическим путем. Есть запись, и есть пленка, на которой она сделана. И запись эта подлежит механическому воспроизводству. Вопрос о записи и пленке — один из узловых в психоанализе. Точнее, вопрос о записи, но не о пленке, вопрос о психических представлениях, но не о мозге.

Материал кинематографа и сновидения — запись, письмо. Кинемато*граф* — письмо по определению. В том же 1895 году, когда Люмьеры показали кинематическую письменность, Фрейд изложил свою теорию письменности психической в рукописи, получившей впоследствии название «Наброска одной психологии». Сложнейшая теория следов памяти, к которой обратится Лакан, а затем и Деррида, описывает работу психического аппарата как пишущей машины памяти. Продолжает Фрейд пользоваться метафорикой письменности при описании психических процессов и в «Толковании сновидений», где он настойчиво сравнивает сновидение с иероглифическим письмом и с ребусом, в котором образные представления переплетаются с представлениями словесными.

Впрочем, сновидение в строгом смысле до появления кино существовало только на словах, только благодаря пересказу. Сновидения — это рассказы. Ученик Людвига Витгенштейна, Норман Малькольм в своей книге «Состояние сна» пишет, что если бы люди не рассказывали снов, то понятие сновидения вообще бы не сформировалось, ибо «внутреннее состояние требует внешних критериев», а сновидение — это как раз внутреннее состояние. Мы делимся друг с другом тем, чего никогда в строгом смысле слова не существует как присутствия здесь и сейчас. Кино и сновидения продолжают существовать в форме рассказа. Нам удается пересказать даже самое «абстрактное» сновидение, даже самый «абстрактный» кинофильм.

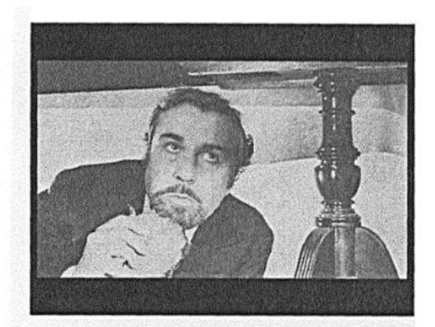
Из таких рассказов, *очевидно*, состоит кинофильм Луиса Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии». Киноповествование включает в себя серию рассказов о времяпровождении одной буржуазной кампании. Эти рассказы в свою очередь перемежаются другими — о садовнике-священнике, о лейтенанте кавалерии. Киноповествование включает пять сновидений. Чуть ли не треть фильма, как треть жизни, состоит из сновидений. Пять разных персонажей смотрят перед зрителем свои сны. Не менее важно, что кинорассказ о «реальной» жизни совершенно *незаметно* перетекает в онейрокинорассказ — сновидение. Такая переходность свидетельствует о сродстве нематериального онейроматериала. Узнает же кинозритель о том, что видел сновидение, как и полагается, всегда только задним числом, *после того, как уже* увидел сон. Он входит в сновидение совершенно незаметно, но заметно из него выходит. Он облегченно вздыхает, мол, повезло, это был всего лишь сон. Или, вздыхает с сожалением, что это был всего лишь сон! Жаль, но одно сновидение ему так и не удалось посмотреть, а персонажам «Скромного обаяния» — услышать:

– А, может быть, вы расскажете нам сон про поезд?

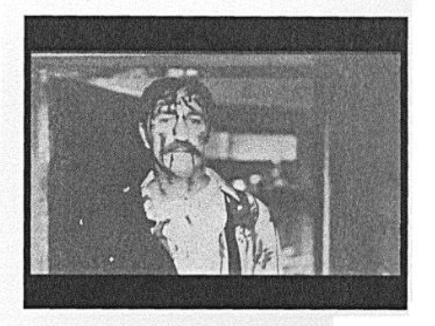
– Нет, нет. Про поезд — в другой раз.

Нематериальность онейроматериала, похоже, приводит к любопытному следствию. Не только многие люди жалуются на свою память, когда речь заходит о сновидениях, но и многие любители и исследователи кинематографа отмечают свою *неспособность запоминать фильмы*. Разговаривают два знаменитых кинокритика:

> *Ги Росолато*: «Я люблю кино, всю жизнь ходил в кино, но моя память невероятно капризна и слаба. Просто немыслимо. Я убежден, чтобы говорить о каких-то деталях в фильме хоть с какой-то степенью точности, нужно проводить анализ за звукомонтажным столом; короче говоря, возможность вновь и вновь пересматривать фильм оказывается решающей».
>
> *Раймон Беллур*: «Ты хочешь сказать, что если фильм не пересмотреть, то он и не существует?»



Сон дипломата — «Скромное обаяние буржуазии».



Кровавый сержант и «Скромное обаяние буржуазии».



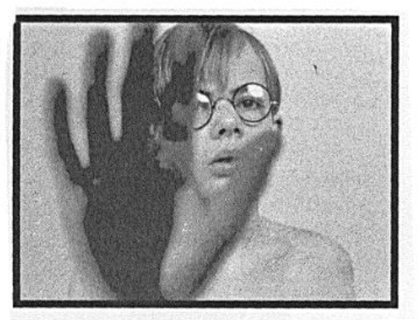
Сон о родителях в «Скромном обаянии буржуазии».

Беллур не шутит. Если фильм не пересказать, он улетучивается, как это происходит со сновидением. Хорошо, что его можно «вновь и вновь пересматривать». Память в кино отказывается служить. Кино — наиболее эфемерное из искусств, самое неуловимое, едва отдающееся механизмам запоминания. Понравившийся кинофильм призывает себя смотреть заново. Обычно же, свидетельствует Эренбург, «кинокартины смотрят для того, чтобы их забыть».

Онейроткань рассеивается, улетучивается, испаряется, не желая отдаваться памяти. Памяти? — Сознательному воспоминанию!

Память, между тем, как раз таки соответствует нелинейному повествованию. Условием воспоминания оказывается забывание. То, что человек помнит в данный конкретный миг, связано со множеством сцен, историй, находящихся за кадром. Тропы повествований расходятся в разные стороны, пересекаются, никогда не встречаются, навсегда остаются в закадровом пространстве. Нелинейная кинопамять представляет в этом отношении «собственно память». Не удивительно, что кинофильмы запоминаются не многим лучше снов.

А может быть все дело в том, что сновидение и кинофильм некому запоминать? Возможно, зритель забывает не кинофильм, но себя в кинофильме, так же, как он склонен забывать себя в сновидении, а, вместе с собой, и само сновидение, и сам кинофильм? Он уходит от себя собранного во внешней реальности в онейроидное состояние себя разобранного? Он — в процессе пересборки? Так, где же он, — в зале или на экране?

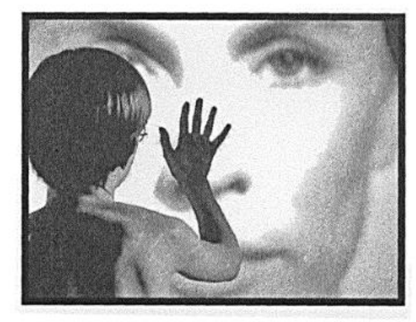


Это ваш «Персона»льный экран.

Иногда кинорежиссеру даже хочется напомнить: это — «всего лишь» кино. Он возьмет и промелькнет в кадре. Как любил делать Хичкок. Он может ввести в кадр камеру, напоминая, все это — съемочная площадка. Так поступал Годар. А можно отправить героя на встречу с проекцией. Пусть зритель смотрит, как он ощупывает огромное лицо на экране. Герой — *и* актер, *и* зритель. Как в сновидении. К этому приему прибегает в «Персоне» Ингмар Бергман.

Все выглядит так, будто кино спит и видит сон о самом себе… о пленке, о треске киноаппарата, о бобине, о проекционном свете, о

белом экране, о жертвоприношении, о насилии, о своих собственных историях… То ли спящие, то ли мертвые люди. Звук телефона будит мальчика. Какое-то время он еще пытается вновь уснуть. Не удается. Он надевает очки, открывает книгу, отвлекается, озирается по сторонам. Смотрит в глаза кинозрителю. Ощупывает прозрачный экран. Не прикоснуться к зрителю. Камера мгновенно поворачивается. Мальчик ощупывает другой экран, молочно-белый, на котором все более отчетливо проступает лицо, великое лицо матери.



Это наш «Персона»льный экран.

Бергман говорит: «хорошая мысль — вдруг разбудить публику на время, а затем вновь погрузить ее в драматические события, как будто ты вновь засыпаешь, после короткого пробуждения». Эти слова режиссера напоминают о формуле Метца «фильмическое и онейрическое состояния сближаются, когда зритель начинает «клевать носом» или когда спящий человек только начинает просыпаться».

В сегодняшнем «кинематографическом аппарате», если воспользоваться этим понятием Жана-Луи Бодри, еще есть остатки материальной реальности, типа экрана или пленки. Но развитие цифровых технологий позволяет предположить и их исчезновение. Пленка уже исчезает, исчезнет и экран. Возможно, исчезнут и актеры, как предсказывал Хичкок. Их места займут зрители. И реальность кино-био-кибер-онейро-реальности станет еще реальнее.

2.

Реальнее реальности

Реальные люди мечтают попасть в придуманный мир. Придуманные люди — в мир реальный.

Киноперсонаж

Кинореальность, как и реальность сновиденческая — несмотря на всю свою прозрачность и призрачность, а, может быть, как раз таки благодаря ей — с успехом замещают реальность материальную. Оказываясь перед экраном, зритель готов забыть, кто он и где он. Он оказывается как бы между экранами. Между киноэкраном и экраном собственной сетчатки глаза.

Борьбе двух реальностей посвящен один из самых известных фильмов Вуди Алена — «Пурпурная Роза Каира». Героиня этой лирической мелодрамы, которую играет Миа Фэрроу, ведет две несовместимые жизни — «в реальности» и «в кино». Она так часто ходит в кино, что ее считают помешанной. Кино сводит с ума.

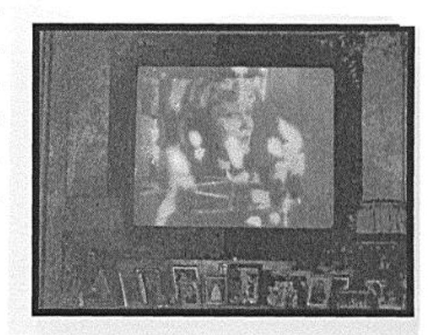
Однажды реальности начинают смешиваться. Нет, не в голове героини. Кинореальность нисходит в так называемую материальную реальность: на одном из сеансов романтический герой (Джефф Дэниэлс) сходит с экрана. Он предлагает героине сделать выбор: пойти с

ним, или остаться в своем мире. Пойти с ним — окончательно сойти с ума. Остаться — с умом жить и страдать в безнадежной повседневности. В конце концов, она делает свой выбор в пользу психотической кинореальности. Однако в это время ее призрачный избранник решает переселиться в так называемую «настоящую» реальность. В какой-то момент один из героев кино в кино произносит ключевую фразу: «Реальные люди мечтают попасть в придуманный мир. Придуманные люди — в мир реальный». Любовь влечет героев в буквально потусторонний мир; ведь кино, как говорил Эренбург, «это, прежде всего любовь».



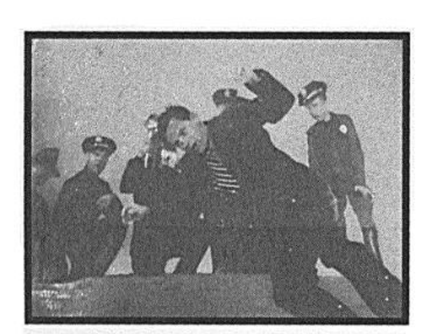
Норма Дезмонд в доме на «Бульваре Сансет».

Кино может быть не просто безумной любовью, но и любовью к себе. В уединенном особняке на голливудском Бульваре Сансет живет почти всеми забытая звезда немого кино Норма Дезмонд (ее играет знаменитая забытая звезда немого кино Глория Свенсон). Она живет в окружении несметного числа собственных портретов. Она смотрит в своем собственном кинотеатре только фильмы с собой в заглавной роли («Королева Келли» Эриха фон Штрогейма). Она живет в лучах славы собственного прошлого, ведь «у звезд нет возраста», ведь звезда светит вечно. Призраки прошлого и есть настоящее Нормы Дезмонд. Мир ее звездного фантазма поддерживает лишь один человек — ее первый муж и ее первый режиссер, а теперь — шофер, дворецкий и секретарь Макс фон Майерлинг (его играет сам Эрих фон Штрогейм). Случайно попавший в ее дом безработный сценарист Джо Джиллис, поначалу поддерживает фантазм ее величия. Он соглашается помочь ей написать сценарий, который позволил бы ей триумфально вернуться на сцену, теперь уже на совсем другую, говорящую сцену. Однако в силу обстоятельств любовной жизни в определенный момент Джо пытается вырваться из игры, разрушив фантазм Нормы Дезмонд. Его правда о том, что она никому не нужна, стоит ему жизни. Норма Дезмонд убивает того, кто захотел «вернуть» ее к «реальности». Она выходит навстречу вспышкам фотоаппаратов, лучам ламп, объективам кинокамер, и с помощью Макса фон Майерлинга окончательно погружается в свой фантазм съемочной площадки. Режиссер



На экране домашнего кинотеатра «Бульвар Сансет» фильм с собственным участием.

голосом из прошлого восклицает: «Свет! Камера! Начали!» Норма не подозревает, что сцена эта — сцена ее ареста за только что совершенное убийство, а кинокамеры и фотоаппараты принадлежат хищникам журналистам, охотящимся за жареными новостями. В одном она не ошибается: слава вернулась к ней. О ней все вспомнили, достаточно было совершить пару выстрелов.



Труп в бассейне — вот кто расскажет историю о «Бульваре Сансет».

Впрочем, в фильме Билли Уайлдера незримо присутствует и еще одна реальность — потусторонняя. Весь фильм — рассказ мертвеца. История «Бульвара Сансет» начинается с кадра, в котором труп плавает лицом вниз в бассейне. Закадровый, потусторонний голос сообщает: «Этот труп — мой». Вся история кино, любви, фантазма рассказана от лица мертвого сценариста Джо Джиллиса.

Что же связывает между собой различные реальности? Ничего. Только сама связность! Можно сказать, влечение к связности. Парадокс состоит в том, что именно связное повествование воспринимается как жизнь. Именно связное повествование лежит в основе реалистического иллюзионизма Голливуда. Почему иллюзионизма? Потому что ни внутренний мир субъекта не выстраивается в историю без пробелов, складок, монтажных стыков; ни внешний мир не представляет собой складного повествования. Мир превращается в систему четко связанных между собой фрагментов лишь в паранойяльном бреду. Кинозитель увлечен паранойяльным взглядом. Об этом говорит и склонность к сюжету, ведь он «соответствует привычному, механизированному, как пишет Умберто Эко, способу ориентации в реальных событиях, когда мы наделяем все окружающее каким-то однозначным смыслом». Для Лакана наличие связной истории как раз таки свидетельствует о фундаментальном вытесненном противоречии, конфликте, расколе. Фрагментированная история воспринимается как целостная. Психоаналитик Билл Каппа в «Цвете ночи» говорит своей пациентке:

– Мы все так делаем.
– Что мы все делаем? — спрашивает она.

– Смотрим на жизнь сквозь замочную скважину. Это открывает весьма ограниченный вид на истину, так что нам приходится восполнять пробелы. Вот мы и придумываем разные разности.

Зигмунд Фрейд, говоря о связывающей работе сознания, о вторичной переработке в сновидениях, пишет, что «функция эта преследует ту же задачу, какую злостно поэт приписывает философу: своими заплатами и лоскутами она штопает пробелы в конструкции сновидения». Поэт — Гейне. Он пишет о философе: «Он старым шлафроком и прочим тряпьем/Прорехи заштопает у мирозданья». В «Толковании сновидений» Фрейд утверждает, что «интеллектуальная функция требует единства связи во всяком материале восприятия и мышления, которым она овладевает, и *не останавливается перед тем, чтобы создать неправильную связь*, если вследствие особых обстоятельств не может понять правильной. Такое образование системы известно нам не только в сновидениях, но и в фобиях, навязчивых мыслях и при некоторых формах бреда. *При бредовых заболеваниях (паранойя) больше всего бросается в глаза образование системы*». Это соединение фрагментов воедино напоминает и о стадии зеркала. Зеркальный образ *собственного я* — прототип целостной картины мира и основа монтажа связной истории жизни.

Необходимость восполнения пробелов обеспечивает возможность смешения разнородных реальностей. Как же смешивается реальность психическая с кинематографической?

В 1920-е годы Бела Балаш пишет, что Голливуд создал такое кино, которое уничтожает расстояние между зрителем и произведением искусства, сознательно вызывая у зрителя иллюзию, что он непосредственно участвует в действии на экране. Зритель вовлечен в вымышленное пространство кинематографа. В соответствие со своими представлениями о будущем кино Альфред Хичкок уже в настоящем занимается режиссурой всего действия. В первую очередь он думает о режиссуре зрителей. Их следует погрузить в нужное состояние с первого же кадра. Когда на экраны выходит «Психоз», Хичкок настоятельно требует от владельцев кинотеатров запретить вход в зал после



Одно из отделений фабрики грез «Бульвара Сансет».

того, как свет погашен. Ничто не должно отвлекать от погружения в напряженную атмосферу фильма. Все начинается с момента перемещения из одной реальности в другую.

Как возможно такого рода перемещение? Один из ответов на этот вопрос: благодаря механизму отождествления, идентификации. Зритель отождествляется с невидимым глазом кинокамеры, с персонажами, и даже *с действием*, происходящим на экране. В 1920-е годы Зигмунд Фрейд описывает идентификацию с другими людьми как механизм построения своего собственного «я». *Я* — это в первую очередь представление о себе, выстроенное из ряда бессознательных идентификаций. Представление о себе возникает по образу и подобию других. Для бессознательного отождествления с другим достаточно одной черты — голоса, жеста, взгляда.

В кинофильме «Психоз» Хичкок рассчитал установление тождества с самого первого кадра. Глаз камеры парит над Фениксом, Аризона, будто в поиске определенного дома, наконец, замечает его, подлетает, проникает сквозь щель под жалюзи в открытое окно, притормаживает у кресла, делает легкий кивок, словно усаживая в него зрителя. Глаз камеры — глаз зрителя. Отождествление завершено успешно. Как только зритель оказался в кресле, он увидел сцену: девушка лежит в короткой ночной рубашке на кровати, слева от нее, ограничивая кадр темной вертикалью, — торс мужчины.

Идентификацию с объективом камеры в кинокритике называют первичной. Это идентификация с глазом, с позицией съемки. Вторичная идентификация — отождествление с героями, их словами, жестами, переживаниям.

Процесс идентификации оказывается объектом пристального внимания Ингмара Бергмана в «Персоне». «Я думал о том, — говорит режиссер, — как здорово было бы написать о двух женщинах, которые как бы теряют свою индивидуальность, сливаются в одну личность, одно «я», похожее на ту и на другую». Медсестре Альме (Биби Андерссон) поручено ухаживать за актрисой Элизабет Фоглер (Лив Ульман). Единственный симптом актрисы — она не говорит. Медсес-

тра восхищается актрисой. Актриса молчит. Медсестра говорит. И говорит: «Ты — первый человек, который слушает меня... Мне всегда хотелось иметь сестру». В душевном пространстве Альмы Элизабет занимает место идеала. Зеркальное место. Альма продолжает говорить:

> – Однажды я посмотрела твой фильм и знаешь, что я подумала? Я вернулась домой, увидела свое отражение в зеркале и подумала: мы ведь похожи. Не пойми меня неправильно. Ты гораздо красивее, но при этом мы похожи. Думаю, я могла бы стать тобой, если бы хорошенько постаралась. Я имею в виду внутренне. И точно так же ты могла бы стать мной.



Так кто же тень «Персоны»?

Бессознательное не знает сослагательного наклонения. В виртуальном пространстве, в пространстве вероятностном мысль «я могла бы стать тобой» равна мысли «я это ты». Альма отождествляет себя со *своим* идеалом, со своим зеркальным образом, своим двойником. По сути дела Бергман в «Персоне» представляет сам *процесс* идентификации. По мере того как Альма говорит, границы между ее миром и миром молчащей Элизабет стираются. Где кто?

Женщины сравнивают руки. Альма вспоминает поверье: лучше этого не делать. «Персона», — говорит Бергман, — это фильм «об одной женщине, которая молчит, и о другой, которая говорит. Они сравнивают свои руки, а после смешиваются, сливаются в одну». Тела на экране перекрываются. Мысли путаются. Где Альма, где Элизабет? Кто Альма, кто Элизабет? Объект идентификации вызывает у Альмы приступы то любви, то ненависти. В какой-то момент пленка не выдерживает, воспламеняется, изображение исчезает.

Элизабет как объект идентификации и вне Альмы, и в ней самой; он — и часть ее, и то, что ей никогда не может принадлежать; этот объект и настоящий, и ложный. Это — *персона*, которая в латинском языке означает и маску актера, личину, и лицо, личность. Монологи звучат на фоне крупных планов, на фоне двух лиц, Альмы и Элизабет. Крупный план Альмы. Она говорит. И говорит: «Нет, я не такая как ты, я не чувствую как ты. Я — сестра Альма, и я здесь, чтобы помочь

тебе. Я не Элизабет Фоглер. Это ты — Элизабет Фоглер. Я бы хотела видеть… Я люблю… Я не имею… Лицо застывает. Альма замолкает.

Механизм идентификации, по крайней мере, отчасти объясняет, почему кино производит эффект сверхреальности. Кино — не реальность. Но кино — больше, чем реальность. Самое иллюзорное из искусств — самое реальное. Кино реальнее реальности. Оно погружает в идеальный мир идентификации субъекта с глазом. Зрительная галлюцинация соприсутствия, сопереживания, соучастия поддерживается идентификацией с героями, с действием. В то же время отождествление воспроизводит эффект субъективности *между* присутствием и отсутствием. Кинематограф буквально производит эффект зависания, *suspens*'а между реальностями, перенося в мир видео-кино-телевидения. Зритель и не заметил, как оказался на видеодроме.



Отторжение тела чужого паразита в «Судорогах»: я видела очень тревожный сон. Во сне я занималась сексом с очень странным мужчиной. Я очень волновалась, потому что он был старым и умирал. От него плохо пахло, и вообще он был отвратителен. Но он сказал, что все эротично, все сексуально… Он говорил, что даже старая плоть эротична; что любовь двух чужих друг другу созданий — это болезнь… что даже умирающий очень эротичен… Разговор сексуален, дыхание сексуально… даже само существование сексуально… И я ему верю.

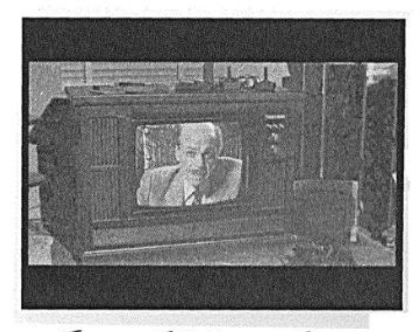
3.

Осторожно, тело растворяется!

Галлюцинация — это факт.

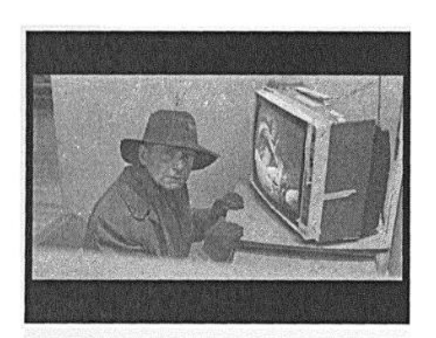
Андре Базен

Между присутствием и отсутствием, в пространстве между реальностями застревает герой «Видеодрома» Дэвида Кроненберга. Программа «Видеодром» на экране телевизора трансформирует реальность в галлюцинацию. Все пространство жизни главного героя по имени Макс превращается в беспредельно трансмутирующую онейрореальность, в которой телесное и душевное различить невозможно. Собственно жизнь тела, происходящие с ним странные события, и интересуют в первую очередь Кроненберга, для которого «тело — первый факт человеческого существования». Где заканчивается материальный мир и начинается мир нематериальный?



Телегуру «Видеодрома» Брайан О'Бливион: телевидение реальнее реальности

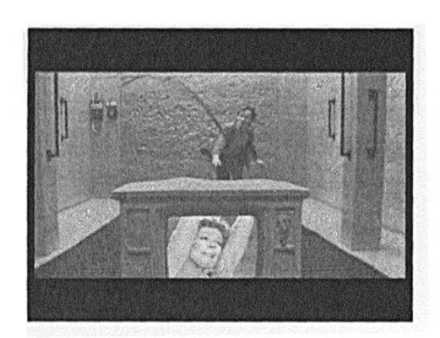
Говорит гуру «Видеодрома» профессор Брайан О'Бливион: «Телевизионный экран стал сетчаткой глаза психики. Стало быть, телеэкран — часть физической структуры мозга. Значит, что бы ни появилось на телеэкране, возникает как несформулированное переживание



«Видеодром». Миссия «Луч Катода». Здесь не дадут умереть от голода — здесь предоставят телевизор.

того, кто на него смотрит. А, значит, телевидение это реальность, и реальность — меньше телевидения... У меня опухоль мозга. И у меня видения. Я думаю, видения приводят к возникновению опухоли в мозге, а не наоборот. Я чувствую, как видения срастаются и становятся плотью. Неуправляемой плотью. Если удалить опухоль, то это и будет — видеодром!» Психическое преобразует физическое! Сам профессор О'Бливион, т.е. профессор Забвение, *oblivion*, вообще никогда не появляется в так называемой материальной реальности, он «живет» лишь на телеэкране; даже его имя, как он говорит, не его реальное имя, а его теле-имя, его теле-идентификация. Но профессор Забвение *живет*, ведь он оказывает воздействие на реальное, преобразует его. Нет, не зря он говорит об опухоли.

В галлюцинаторном «Видеодроме» некие *они* «программирует тебя». Они «могут проигрывать тебя, подобно видеокассете»; и самое сложное — «поменять кассету, заменить программу». Кто такие «они»? — Не понятно. Но «они» обладают властью программировать, а власть — анонимна, диффузна, неперсонифицирована. Не понятно даже, живые эти «они», или мертвые. «Они» подобны незабвенному профессору О'Бливиону. Кажется, кто-то *физически* уже умер, но оставил множество кассет с записью на долгие годы *жизни*. В конечном счете, герой Макс становится на путь сопротивления «Видеодрому» под лозунгом «Да здравствует новая плоть!» Да здравствует новый оплот жизни! Бунт заканчивается самоубийством — вылетом с «видеодрома», выпадением из символической программы.



«Видеодром»: Секс, Насилие и Телевизор!

Рождение «Видеодрома» навеяно детскими воспоминаниями Дэвида Кроненберга о появлении в его родительском доме в Торонто нового члена семьи — телевизора. По ночам Дэвид крутил ручку первобытного аппарата в поисках телесигнала. Нередко ему попадались странные американские станции, изображение было едва различимо, что-то мелькало на экране, и было совершенно невозможно понять, — только что промелькнувшие сцены секса и насилия, действительно промелькнули, или это был плод фантазии, результат желанной психопроекции. Так зарождался биокошмар «Видеодро-

ма» — «запретные картинки приходили из каких-то далеких мест и вызывали сильнейший резонанс».

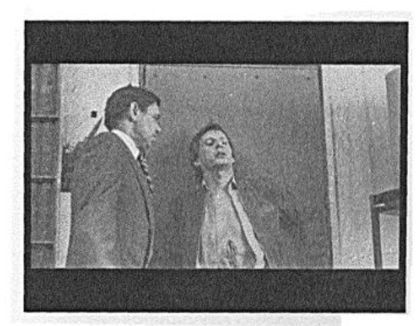
Зависимость от телевидения, зависание в галлюцинаторной программе телереальности, из которой невозможно выбраться, становится одной из главных тем «Реквиема по мечте» Дарена Аронофски. *Requiem for a Dream* можно перевести и как «Реквием по сновидению». Не мы управляем сновидением, но оно нами. Нам всегда остается лишь оплакивать себя. Реквием уместен. Мы оказываемся в зависимости от телесновидения, созданного на конвейерах индустрии масс-медиальных развлечений.



Загрузка «Видеодрома». Истинно в плоть.

История «Реквиема» разворачивается между наркозависимостью молодого человека по имени Гарри (Джаред Лето) и телезависимостью его мамы (Эллен Бёрстин), между тем, что происходит «наяву» и тем, что происходит в галлюцинаторике теле- и наркореальности. Движущим мотором истории оказываются желания, конституирующие ситуации зависимости. Желания сходят с экрана телевизора. Телевизор в заглавной роли.

Значимо то, что одна реальность постоянно замещается другой, одна реальность втягивается в другую. Наркотик действует, галлюцинация проявляет желание. Гарри вдруг видит свою девушку, стоящую спиной к нему на пристани. Его друг Тайрон возвращается в свое детство, к маме. Он привязан к ней; кажется, он что-то не успел ей сказать и вынужден вновь и вновь возвращаться. Тем временем мать Гарри постепенно буквально сходит с ума от телезависимости. Она перемещается по ту сторону телеэкрана. Она должна, наконец, увидеть себя со стороны, глазами миллионов! Она должна стать *чем-то*, чем-то материальным, *something*, выйти из небытия реальности, *nothing*, в телебытие. Телезависимость приводит ее к фармакозависимости, к стиранию грани между реальностью галлюцинаторной, телереальностью и так называемой материальной реальностью. Именно в эпизоде стирания границ мы видим смещение, перемещение, сплавление реальностей. Сначала телеведущий нисходит с телеэкрана к ней в комнату. Затем она, только на пару десятков лет моложе, в том



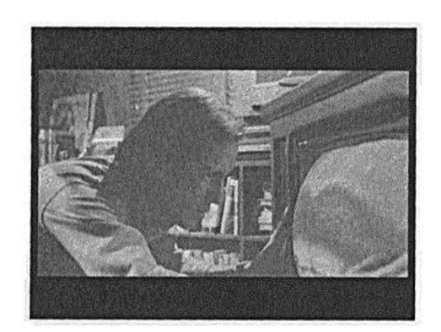
Тело для «Видеодрома». Восприимчивость и вагинация.

идеальном образе, в который ей так хочется вернуться, вместиться, вместе с комнатой перемещается в телестудию. «Теле-» в «Реквиеме по мечте» утрачивает свое значение «на расстоянии». Пространство коллапсирует. Время исчезает. То, что конституирует субъект — различение внутреннего и внешнего — оказывается неразличимым. Регистр *символического* обнаруживает все больше и больше отверстий, сквозь которые осуществляется галлюцинаторный осмос *реального*.

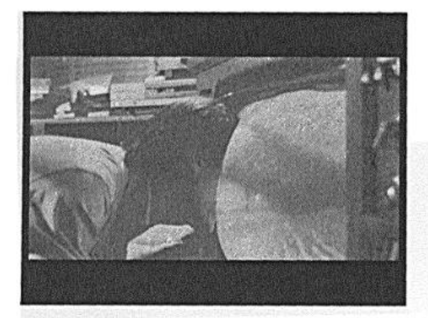
Галлюцинаторная реальность не менее реальна, чем так называемая реальная реальность. Более того, она более реальна. Галлюцинация реальнее реальности. Она, будучи неопосредованным восприятием следов памяти, без помех обнаруживает реальное. Идиоматический диалог Макса с Харланом на «Видеодроме»:

– Давно галлюцинировал?
– Нет, а что нужно?
– Нужно.

Для зрителя представление на экране — не его галлюцинация. Галлюцинация отчуждена. Киногаллюцинация отнюдь не онейрогаллюцинация. Она есть, и ее нет. Кристиан Метц называет такой эффект *парадоксальной галлюцинацией*, поскольку зритель галлюцинирует то, что в действительности имеет место — образы и звуки на теле или киноэкране. Эта парадоксальная галлюцинация напоминает хорошо известную в психиатрии псевдогаллюцинацию Кандинского. Псевдогаллюцинация предполагает, что ее зритель не захвачен зрелищем без остатка, напротив, осознает галлюцинаторный характер происходящего. Зритель в кино знает, что видит проективную галлюцинацию, но продолжает воспринимать ее *как* реальность. Он знает и не знает. И не желает знать.



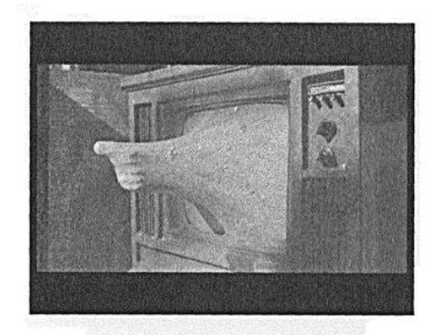




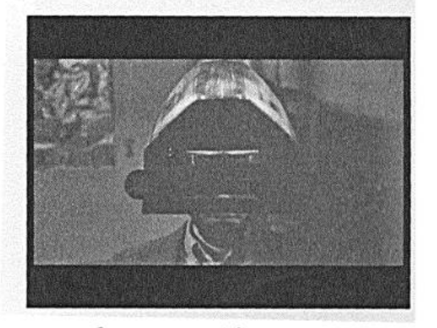
«Видеодром»: галлюцинаторная машина удовлетворения желаний

Онейрореальность вводит субъективный, даже нарциссичный, но при этом рассеянный взгляд камеры. Мы видим так, как видят герои, а видит каждый из них по-своему. Постоянно возникает деформация скорости, искажение пространства и времени. Деформация же в свою очередь предписана зависимостью. Фантазм деформирует

пространство, искажает сюжет. Мы видим, как Гарри в баре вытаскивает из кобуры полицейского пистолет. Мы видим, как его девушка вонзает в руку ненавистного типа в ресторане вилку. Мы видим то, что видят они, но не то, что происходит «наяву». Пока они пребывают в противозаконных собственных галлюцинациях, мать окончательно проваливается в законный, сертифицированный государством и корпоративным капиталом теле-фарма-галлюциноз. Когда Гарри понимает, что его мать стала наркоманкой и говорит ей об этом, то в ответ слышит лишь: «Доктор прописал, доктор велел». Ответственность перепоручена авторитету. Авторитетный Эксперт Доктор между тем не видит перед собой никакого человека. Эксперт знает, смотреть ему не нужно, а уж тем более, слушать. Где-то *рядом* с ним, но *не перед* ним находится человек-машина, которую нужно починить. Гарри понимает, что он — наркозависимый, но ничего не может со своей зависимостью поделать; его мать не может отдать себе отчет в том, что официальные наркотики ведут ее к бреду паранойяльной шизофрении, а затем к электросудорожной терапии. Она загипнотизирована телевидением, наукой, фармакологией. Она — под гипнозом. Под явным гипнозом. Под гипнозом наяву.



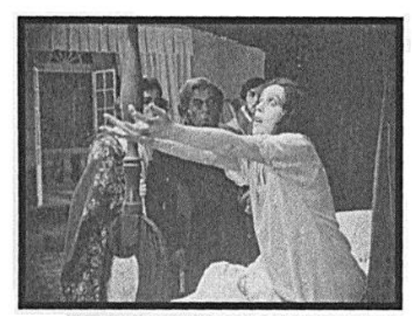
«Видеодром» это смерть; но смерть — еще не конец «Видеодрома».



«Видеодром». Машина записи галлюцинаций.

4.

Под гипнозом



Я иду к тебе, мой повелитель, «Носферату»!

— У вас не бывает так, что вы приходите куда-то в первый раз, а вам кажется, что вы здесь уже были?..
— Нет. Я всегда помню, где я была, когда и с кем.

Диалог Шурика и Лиды в «Наваждении» Гайдая

Кино с момента своего появления стало проводить сеансы массового гипноза. Еще в 1916 году Хуго Мюнстерберг подмечает: завороженная публика в кинотеатре находится в гипнабельном состоянии, она готова к внушению. Мы погружаемся в жизнь на экране, отстраняясь от всего остального мира. Фильм поддерживает нас в состоянии, которое Мюнстерберг называет состоянием «поглощенного внимания», *rapt attention*. В этом состоянии толком не ясно, где мы, когда и с кем. Об этом можно сказать только потом, задним числом, выйдя из кинотеатра. Выходить же зачастую не просто. «Выходить из кино, — свидетельствует Кристиан Метц, — почти то же самое, что подниматься с кровати, — не всегда легко, за исключением разве что тех случаев, когда фильм не произвел никакого впечатле-

ния». Выходить из кинотеатра — почти то же самое, что вставать с психоаналитической кушетки. На сеансах не спят. Но и не скажешь, что не спят.

Бунюэль наблюдает за зрителями после сеанса: «кино оказывает на зрителей гипнотическое действие. Достаточно понаблюдать за людьми, выходящими из кинотеатра, всегда молчаливыми, с опущенной головой и с отрешенным видом. Посетители театра, корриды и стадионов проявляют больше энергии и воодушевления. Легкий и неосознанный гипноз кинематографа объясняется атмосферой темного зала, а также чередованием планов, светом и движением камеры, которые ослабляют критический разум зрителя и оказывают на него воздействие, сходное с наваждением и насилием». Киносеанс подобно сеансу гипноза. Кино подобно насилию. Кино подобно наваждению.

«Наваждение» так называется вторая история «Приключений Шурика» Леонида Гайдая. Экзамен для студента — эпизод в жизни экстремальный, момент, когда может случиться все, что угодно, даже настоящее наваждение. Шурик отчаянно ищет конспект. В троллейбусе его взгляд падает на желанную тетрадку. Он не обращает никакого внимания на то, у кого она в руках, его моментально захватывают слова и формулы. Шурик занимает место уснувшей в троллейбусе подружки Лиды, Иры. Для Лиды Шурик — Ира. Поглощенные чтением, Шурик и Лида движутся с уверенностью сомнамбул. Они машинально переходят дорогу, уверенно обходят открытые люки, не обращают внимания на лай бульдога. Они совершают все то, что будет вызывать у них затруднение в здравом уме, после того, как пройдет экзаменационное наваждение. А пока Лида автоматическим голосом, как бы голосом кого-то другого просит ключ у соседки: «Здрастье, теть Зой, дайте, пожалуйста, ключ». Ничто не может отвлечь Лиду и Шурика от места их пребывания — от конспекта.

В какой-то момент Лида окликает «Шурика»: «Ира, расстегни!» Шурик с готовностью откликается на Иру и помогает Лиде расстегнуть молнию на платье. Он — вместо Иры. Не важно, кого окликают. Он — Ира. Как под гипнозом. Как во сне.

После экзамена Лида и Шурик знакомятся наяву. Любовь с первого взгляда заставляет его забыть о том, что он — Шурик. Они знакомятся:

– Лида.

– Петя. Ой, Саша.

Любовь с первого взгляда — новое наваждение. Имя свое забудешь! Любовь с первого взгляда? Первый взгляд? Чей он был? Ведь за время, проведенное вместе перед экзаменом, они ни разу не взглянули друг на друга. После экзамена Шурик как будто бы впервые замечает Лиду, видит, как она движется в замедленной съемке, в наваждении, и в изумлении спрашивает своего товарища:

– Кто это?

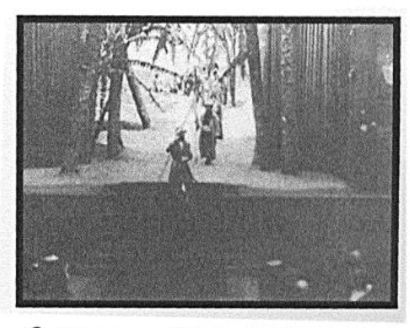
– Где?

– Вон плывет. Удивительная девушка… Почему я никогда ее раньше не видел?

Он действительно ее никогда не видел. Но его первый взгляд на нее уже был брошен. Без его ведома. В наваждении. Познакомившись наяву, молодые люди приходят домой к Лиде, туда, где Шурик совсем недавно был. Он — был? Он ли? Постепенно начинается возвращение памяти. Той памяти, которая как бы ему и не принадлежит. Ведь он вспоминает то, чего сознательно не помнит. Он как будто пробуждается от гипнотического сна. Сначала срабатывает самая архаическая память — обоняние. Он нюхает букет и ему уже что-то начинает казаться. Так, подозрение, не больше. Второй момент пробуждения: Шурик автоматически садится на стул. Будто уже знал, где тот стоит. Он озадачен. Еще бы — что это еще за бессознательное знание? Но и память тела его окончательно не пробудила. Третий момент пробуждения — звук. Он слышит бой часов и теперь, похоже, готов прозреть. Наконец, четвертый момент — уже зримый и материальный. Шурик видит на полу настоящую улику — свою собственную расческу. Тут-то он и задается вопросом о чувстве, известном в психиатрии как чувство того, что происходящее сейчас происходило уже когда-

то раньше. Шурик задает вопрос Лиде, случалось ли с ней что-либо подобное. Лида — человек науки. Она всегда знает, *где была, когда и с кем.* Она ориентируется в пространстве и времени. Она не сомневается в объективности своего существования. Только зрителю известно, насколько она заблуждается. Лида тем временем рационально объясняет феномен Шурика в духе времени: «Саша, так вы ж телепат, Вольф Мессинг». То — Ира, то — Вольф Мессинг. Наваждение затрагивает и Лиду. Наваждение любви с первого взгляда. Она предлагает Шурику эксперимент. Пишет на листочке свое желание: найти плюшевого мишку. Шурик должен ее желание угадать. Он входит в комнату, нацеленный на поиск объекта ее желания. И на него нисходит озарение. Он целует Лиду и растерянно спрашивает: «Угадал?» «Почти», — отвечает в полном изумлении *уже* влюбленная Лида. Шурик угадал то желание, в котором она *еще* и себе *не* успела признаться. Оказывается, она не только может не знать, где, когда и с кем была, но и своего собственного желания. Будто все происходит не с ней. Будто она спит, или под гипнозом.

Гипноз — состояние близкое сновиденческому. Ни спящий, ни загипнотизированный, ни зритель «Андалузского пса» или «Золотого века» не может предугадать развитие событий. События развиваются по законам не формальной логики, а логики онейрической. Сновидение галлюцинирует, — неустанно повторяет психоаналитик Зигмунд Фрейд. И «галлюцинация — это факт», — удостоверяет кинокритик Андре Базен. В 1970-е годы одним из самых обсуждаемых в кинокритике вопросов становится вопрос о том, насколько опыт в кино можно сопоставить с опытом галлюцинаторным. Зритель в кино как бы «изъят» из внешнего мира. «Место зрителя не только на экране, но и вне данного момента жизни», — говорит Виктор Шкловский. Тело зрителя находится практически в неподвижном состоянии. Как правило, он молчит. Он пребывает в состоянии между явью и сном.



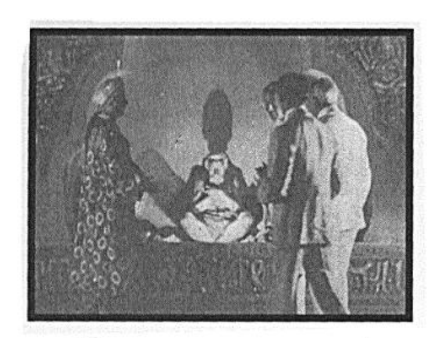
Сеанс коллективного кеногаллюциноза проводит «Доктор Мабузе, игрок».

Зритель загипнотизирован происходящим на экране. А на экране начинается сеанс гипноза. Погружение в фильм. Погружение в себя. В воспоминания. В слова и образы. Начинается «Зеркало» Андрея Тар-

ковского. Игнат включает телевизор и смотрит передачу об излечении от заикания. Передача заканчивается. «Я могу говорить». Кино начинается.

История гипноза связана с историей электричества. В кино две истории сходятся. Илья Эренбург прямо так и говорит: «кино это — электричество». Кино пронизывает электропроекцией, как в случае с пациенткой Виктора Тауска Натальей А.. Кино — машина влияния. Оно подчиняет, захватывает, гипнотизирует.

Зритель загипнотизирован действием на экране. А там доктор Калигари зазывает публику поглядеть на сомнамбулу Чезаре. Роберт Вине приглашает в «Кабинет доктора Калигари». Чезаре медленно выходит из вертикально стоящего ящика, похожего на гроб. Калигари сообщает завороженной публике: сомнамбула способен предсказать будущее. Шутливый студент спрашивает, сколько ему осталось жить. Чезаре отвечает: до рассвета. На рассвете студента убивают. Расследование ведет в психиатрическую больницу, в кабинет доктора Калигари. Оказывается, этот доктор — директор психбольницы. Пока доктор спит, у него находят фолиант о фокуснике XVIII века, который, разъезжая по Северной Италии, заставлял под гипнозом медиума Чезаре совершать убийства. Доктор идентифицировался с Калигари. Доктор одержим гипнозом.



Телепатически-гипнотический эксперимент в «Пауках».

Зигфрид Кракауэр пишет, что сценаристы «Калигари» Ганс Янович и Карл Майер создали по-настоящему *социально* революционный фильм. В образе одержимого властью Калигари они представили немецкое милитаристское правительство. Калигари «проповедует неограниченную власть, которая обожествляет произвол и удовлетворяет страсть к господству». Загипнотизированный Чезаре, обыкновенный человек, выполняющий волю Другого, и он — «в такой же степени убийца и преступник», как и Гипнотизер.

Режиссер «Кабинета доктора Калигари» Роберт Вине радикальным образом изменил всю историю, добавив «лишь» две сцены — пролог и эпилог. Это добавление превратило весь фильм в онейроид: вся история Калигари и Чезаре оказалась бредом паци-

ента психиатрической больницы, который, сидя на скамейке в саду, пересказывает ее другому пациенту. Зритель погружается в жуткую историю убийцы-гипнотизера-директора-психбольницы. Бред пациента, это сновидение наяву, оказывается собственно фильмом. Эпилог выводит из истории: пациент встает со скамейки и бредет в палату. Среди пациентов сомнамбула Чезаре, директор психбольницы — Калигари.

Снял «Калигари» Роберт Вине, но должен был его снимать Фриц Ланг. Однако Ланг был занят на съемках своих «Пауков». Впрочем, Ланг еще снимет свою трилогию о докторе — о докторе Мабузе. Мабузе гипнотизирует. Ланг гипнотизирует.

В «Завещании доктора Мабузе» главный герой, психиатр доктор Баум находится под гипнотическим влиянием уже умершего доктора Мабузе. Одержимый доктор Баум использует инструкции по совершению террористических актов, завещанные безумным гением доктора Мабузе. Выслеживаемый инспектором Ломаном, доктор Баум пытается спрятаться в палате покойного доктора Мабузе. Пытается занять его место. Пытается раствориться в окончательном гипноотождествлении.



Телепатически-гипнотический эксперимент в «Пауках».

Кто такой этот доктор Мабузе? Первый фильм о нем, снятый Лангом, назывался «Доктор Мабузе, игрок». Но Мабузе — не просто игрок, карточный шулер и глава преступного мира. На двери его кабинета надпись «Др. Мабузе, психоанализ». Доктор Мабузе многолик. У него нет одного лица. У него есть «лишь» сила — дар внушать, гипнотизировать, подчинять. Мабузе рассказывает следователю о грядущем выступлении некоего Шандора Вельтманна, «специалиста по массовому внушению, гипнозу, трансу, подсознанию людей и животных». Представление Вельтманна, под личиной которого скрывается, конечно же, сам Мабузе, начинается с проекции. На театральных подмостках зажигается экран с пальмовой аллеей в пустыне, по которой навстречу зрителям движется караван, приближается, сходит с экрана в зрительный зал, и вдруг Мабузе сворачивает коллективную галлюцинацию. Машина влияния останавливается.



Телепатически-гипнотический эксперимент в «Пауках».

Следующий фильм о безумном, гениальном докторе, «Завещание доктора Мабузе», радикальным образом повлиял на судьбу самого Ланга. После выхода картины на экраны его вызвал к себе Йозеф Геббельс. У министра нацистской пропаганды для режиссера было две новости, хорошая и плохая. Плохая: кинофильм «Завещание доктора Мабузе» запрещен к показу в кинотеатрах за подстрекательство к общественным беспорядкам. Хорошая: Ланг — настолько мощный киногипнотизер, что ему предлагается возглавить немецкую киноиндустрию. Той же ночью Фриц Ланг покидает Германию. С политгипнозом шутки плохи.

5.

Проекция

Экран мыслит.

Жан-Люк Годар

Именно отказ от гипноза становится для Фрейда ключевым событием в рождении психоанализа. Переход от репрессивной техники гипноза к раскрепощающим свободным ассоциациям и толкованию сновидений открывает психоаналитическую перспективу. Фрейд одержим творением психоанализа. Он одержим «Толкованием сновидений». Он одержим сновидениями.

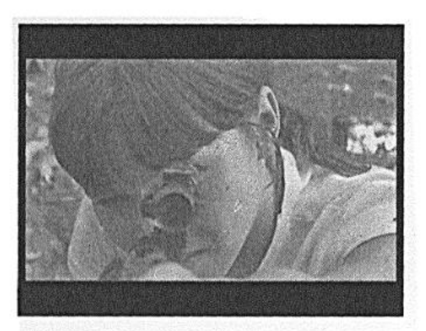
Одержим сновидениями и Луис Бунюэль. Он всегда готов спать и творить: «Если бы мне сказали: «тебе остается жить двадцать лет. Чем бы ты заполнил двадцать четыре часа каждого оставшегося тебе жить дня?», я бы ответил: «Дайте мне два часа активной жизни и двадцать два часа для снов — при условии, что я смогу их потом вспомнить, — ибо сон существует лишь благодаря памяти, которая его лелеет». Бунюэль утверждает то же самое основание для сновидения, что и Фрейд — память. Сновидение — это воспоминание, особая

форма памяти. Сновидение — воспоминание, *и* сновидение существует благодаря памяти.

Бунюэль восхищается сновидениями, даже кошмарными. В отличие от Фрейда, ему важно удовольствие, доставляемое снами, а не удовольствие от их толкования. Бунюэль — художник, а не психоаналитик. Он переносит свои сновидения на экран без какого-либо пояснения. Он зачарован показом, заворожен проекцией.

Для Годара, кино это не просто проекция, но проекция, идущая изнутри. Идентификация с глазом камеры делает глаз зрителя точкой проекции. Михаил Ямпольский говорит, что термин «проекция» у Жана-Люка Годара следует понимать «не столько в кинематографическом, сколько в психоаналитическом смысле»; и действительно Годар утверждает, что у человека «есть желание проекции».

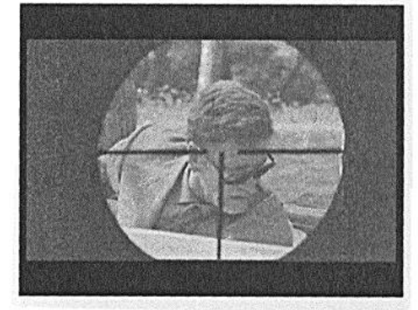
Рассуждая о проекции, Годар говорит о «большом сходстве между психоанализом и кино: «психоанализ стремится найти запрещенный текст, а хорошее кино — запрещенный образ». Так что проецируются не просто образы, но образы из-под запрета. Проекция расстраивает привычную грань между миром внутренним и внешним, поскольку этот психический механизм осуществляет перенос внутреннего содержания вовне. Сновидение — проекция воспоминаний. Сновидение — процесс обратный бодрственному восприятию. Сновидение — показ при закрытых глазах. Показ запрещенного текста? Запрещенного образа? Бессознательной мысли? Мысли в сновидении, которая мыслит спящий субъект. Да и в кинотеатре, если верить Годару, зритель тоже мыслим: «в кино нет нужды мыслить, мыслят тобой».



Под прицелом «Безумного Пьеро».

Сновидение показывается в состоянии сна, при отсутствующем субъекте. Положение *я смотрю* уступает место безличному положению *показывают*. Подобное отсутствие активного суверенного субъекта имеет место в кино. В кино *я* — другой в двух отношениях. *Я* это *мой-идеал*. И *я* это *другой*. *Другой* может совпадать с *моим-идеалом*, а может и не совпадать. Зритель зависает в позиции между нарциссической и объектной любовью. Между драмой Нарцисса и драмой Эдипа. Кинематограф разворачивает субъект в обратной временной

последовательности. Как и регрессия в психоанализе, регрессия в кино дает субъекту возможность переживания опыта своего принципиального отчуждения от представления о себе. Кинематограф и психоанализ — пути самопознания. Именно об этом говорят формулы Филиппа Гареля («кино — это Люмьер + Фрейд») и Феликса Гваттари («кино — кушетка для бедных»). Кино — путь к себе. Сновидение — путь к себе.



Под прицелом «Безумного Пьеро».

«Сновидение галлюцинирует», оно «сродни психозу», — говорит Фрейд. Для такого заявления у него есть, по меньшей мере, два основания. Сновидение, психоз, (кино) разворачиваются при закрытых дверях внешнего мира. На этих закрытых дверях устанавливается экран проекции. «Кино не только целлулоид, не только трюки «Парамаунта», у кино своя душа; следовательно, оно подвержено душевным заболеваниям. Это симптомы обыкновенного безумья: смешались кадры и слова», — говорит Эренбург. Смешение слов и образов формирует ребус. Именно ребус служит Фрейду метафорой сновидения.

6.

Сон Линча

Это был сон. Мы живем в сновидении.

Голос за кадром



«Твин Пикс» — не сон, но мы живем во сне.

Кино сродни безумию и сновидению. Фильмы Дэвида Линча, подобно кошмарам, наваждениям, можно пересказать, но невозможно точно передать то переживание, которое они вызывают. Пересказ кино Линча всегда оказывается слишком ущербным. Он удаляется от показа. В кинофильме «Малхолланд драйв» один персонаж рассказывает другому свой сон о кошмарном типе, которого он чувствует сквозь стены. После рассказа сон разыгрывается. За рассказом следует показ. За рассказом — проверка реальности. Повторим ли сон в реальности? Встреча с жутким лицом оказывается неизбежной. Как в предписанном бреду. Возможно, эта встреча не состоялась бы, но только не в кино, но только не у Линча. Свое кинематографическое желание режиссер высказывает как желание «говорить непосредственно языком кино», переводить «то, что ощущаешь внутри, на экран». Как будто на экран сновидений. Программа показа Линча расходится с генеральной линией Голливуда, *рассказывающего* связную, понятную, однозначную историю. Линч показывает фрагментированную, туманную, двусмысленную историю.

Когда в 1976 году на экраны вышел его первый полнометражный фильм, «Голова-ластик», озадаченные кинокритики не знали, что о нем писать, а потом пришли к выводу: «этот фильм нельзя объяснить, его можно только пережить». Этот вывод в точности воспроизводит принципиальную формулу Фрейда: «психоанализу нельзя научить, его можно только пережить».

Своим кинематографом Линч утверждает: одно дело «показ» сновидений, и совершенно другое — их толкование. Одно дело мы видим, как героиня засыпает, и зритель понимает, что видит ее сон. Другое дело — чуть ли не в конце фильма узнать, что все увиденное было сном. Такое знание, как правило, вообще не осознается. Ведь оно привело бы задним числом к совершенно иному пониманию всего ранее увиденного. Ведь оно требует невозможного — немедленного разворота во времени и полного пересмотра. Когда «Малхолланд драйв» близится к своему завершению, загадочный, если не сказать, потусторонний персонаж по прозвищу Ковбой призывает Бетти то ли во сне, то ли наяву: «Эй, малышка, время просыпаться!» С этого момента ничего не меняется в атмосфере фильма, но главные героини меняют роли. Кино и сновидение предоставляют возможность сменить идентичность. Кино и сновидение — настоящие машины по смене идентичности. Мечтающая о карьеры киноактрисы Бетти оказывается звездой киноэкрана по имени Диана; то же самое касается и ее подруги, потерявшей в ее сне свою идентичность. Подругу зовут Камилла. У Дианы с Камиллой роман. Роман этот заканчивается для Бетти-Дианы катастрофой: она не может вынести уход Камиллы, ее увлечения другим, режиссером. Вся эта история показана как сон. Так что нет никакой уверенности в том, что все показанное до явления Ковбоя, было сном Бетти-Дианы. Более того, еще в самом начале пути, до появления титров, был странный эпизод с танцующими, закончившийся чьим-то сопением во сне. Может быть, все вообще, и до, и после явления Ковбоя — чей-то сон. Сон Дэвида Линча? Эта неразличимость реальности сновидения и кинореальности — отличительный признак его кинематографии. Как будто он ни на минуту,

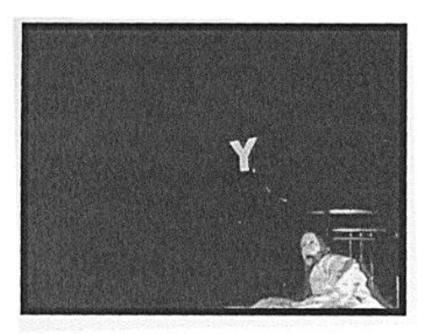


Явление персонажа из сна «Малхоланд драйв».

ни даже на секунду не забывает Голливуд — фабрика снов, и если вся история «Малхолланд драйв» — это чей-то сон, то сон этот о кино, о фабрике, о Голливуде. Сон Линча — бессознательное Голливуда.

Линч видит. Линч показывает. О достоверности этого показа свидетельствует то, что после выхода на экраны кинофильма «Твин Пикс: огонь идет со мной», режиссер получил множество писем от девушек, совращенных отцами. Девушки были просто шокированы той точностью, с которой Линч передал их переживания. Наваждение в абстрактном облике Убийцы Боба удивительным образом отвечало их субъективному опыту.

Один из первых экспериментов Линча, короткометражный фильм «Алфавит» — *экранизация кошмара* маленькой девочки. В ночном бреду племянница жены режиссера мучительно повторяет буквы алфавита; Линч отмечает всю невероятную сложность, и даже болезненность вхождения в язык: ««Алфавит» — кошмар на тему того страха, с которым связано обучение». На белоснежной постели в окружении тьмы лежит маленькая девочка (кошмар чувствуется уже в том, что эта маленькая девочка — совсем не маленькая — ее играет Пегги, жена Дэвида Линча). Она слышит детские голоса, скандирующие, как в молитве, буквы алфавита: А, В, С…А, В, С… А, В, С… Анимация оживляет странные схемы, в которых буквы прорастают на фоне шипения и оперного пения. За решеткой круглого окна появляется огромный рот; артикуляционный аппарат издает мычащие звуки, переходящие в сдавленный писк. Буквы рождают буквы. Буквы загружаются в голову. Загрузка осуществляется в членении мира. Членораздельный голос сквозь вой ветра произносит о буквах: «Вы имеете отношение к человеческой форме». Буквы разбрызгиваются вокруг по постели. Девочка мучительно рождается в язык. Девочку рвет кровью. Она отторгает насилие обучения, она исторгает силу языка. Она, как сказал бы Лакан, переживает мучительные роды в *символическое*. Ребус складывается. Ребенок рождается.



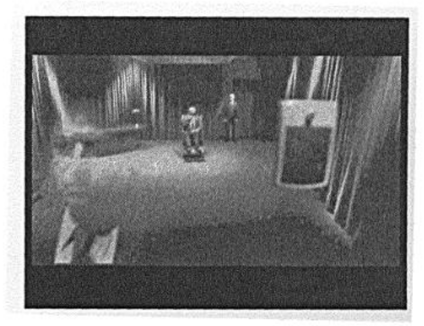
Кошмарный сон о фашисте по имени «Алфавит».

Дэвид Линч стремится сохранить детскую способность к фантазированию, способность не подавленную научными, религиозными

и прочими нормами, правилами, законами. Он уверен: мир взрослых — мир иллюзии понимания законов мира; на деле же взрослые просто «переживают сужение воображения». Линч с детства не сомневается, что под поверхностью одного мира скрывается другой мир, под ним — третий. Мир не один. Иногда миры сгущаются.

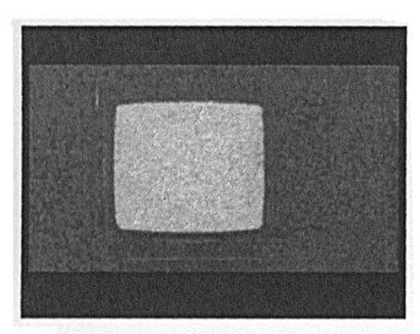
Начиная с «Алфавита» Линч стремится использовать даже язык, выходя за пределы языка и его иллюзии понятности. Человек из Другого Места в Красной Ложе в «Твин Пикс. Огонь идет со мной» говорит на непонятном, искаженном языке, языке, повернутом вспять, и смысл того, что он говорит, можно понять только благодаря субтитрам. Чьим субтитрам? Человек из Другого Места есть, или его нет? Другое Место Дэвида Линча ≠ Другая Сцена Зигмунда Фрейда? Человек из Другого Места — живой или нет? Прозрачность смысла Другого Места/Другой Сцены? Фразы таинственны, их смысл зачастую остается совершенно неопределенным. Как неопределенным остается мир кино Дэвида Линча.

Его фильмы сохраняют неопределенность. Зритель дезориентирован. У него нет обеспечивающих ориентацию установленных правил игры. Причем, зритель сориентирован еще до начала погружения в кинокартину. Он знает, какой жанр он выбрал. Но картина Линча — мистика и драма, боевик и триллер, ужас и комедия. Линч жутким образом развлекает, увлекает, завораживает, тревожит. Зритель оказывается на «затерянном шоссе», на «шоссе в никуда». Линч называет это состояние «потерянностью во тьме и смятении». Его кино проходит *между* явью и сном.

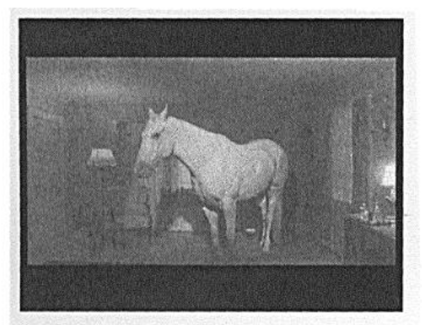


Сгущение миров на «Малхоланд Драйв».

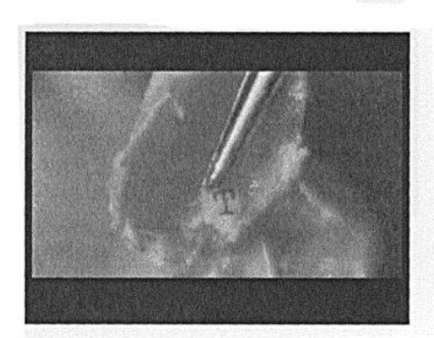
В его картинах невозможно определить время. Его время — время сновидений, время забывающее о времени, расстраивающее, перестраивающее привычную хронологию; события, реплики персонажей, их появление не следуют временному порядку. «Время сновидений», *dreamtime* считается принципиальной отличительной чертой кинематографа Линча. Сам режиссер говорит о своем излюбленном занятии — предаваться снам наяву, пребывать во времени сновидений. *Между* временами.



Сон телевизора «Твин Пикс».



Сон «Твин Пикс» приводит в комнату лошадь, а Ганса уже нет.



«Т» на Трупе Терезы из «Твин Пикс» оголяеТ плоТь.

Пребывать во времени сновидений пространства сновидений. Неопределимое пространство не дифференцируется привычным образом как внешнее/внутреннее. Внешний мир преобразуется в мир внутренний. Внутренний проецируется вовне. Красная ложа находится НИГДЕ. Это место вне времени, «свободная зона», как говорит Линч, место без места, где все непредсказуемо, как на «затерянном шоссе». Пространство — *между* внешним и внутренним. Интерзона.

В пространстве сновидений появляются странные персонажи. В пространстве сновидений являются призраки. В пространстве сновидений возникают двойники. Двойники? И да, и нет. Женщина забывшая имя после аварии на Малхолланд драйв и Камилла — одно лицо? Лиланд Палмер и Киллер Боб из «Твин Пикс» — одно лицо?

Неопределенность тревожит. Неопределенность сохраняет тайну. Неопределенность вызывает жуткое чувство. Именно этой психоаналитической категорией кинокритики характеризуют творчество Линча. Фрейд описал его на основании анализа романтической литературы — «Песочного человека» Э.Т.А.Гофмана. Жуткое чувство возникает из-за преследующих нас призраков. Они слишком хорошо знакомы, но остаются на грани распознавания. Они роднее родственников. Они роднее себя. Является собственное. Собственное, но отчужденное. Чужое собственное возвращается.

Чьи сны показывает Дэвид Линч? Свои или наши собственные? В «отстраненной» форме *показывается то, что мы хотим видеть*, то, что мы настолько хотим видеть, что меньше всего хотелось бы увидеть. Желания возвращаются.

«Кто убил Лору Палмер?» Таков был вопрос миллионов. Ходили даже слухи, что Марк Фрост и Дэвид Линч сами не знают, кто убил Лору Палмер. Об этом мы (не) узнаем в фильме «Твин Пикс. Огонь идет со мной». Картина открывается. Таинственная музыка Анжело Бадаламенти сопровождает мерцание голубого фона. Это — не голубой цветок. Это голубой экран, экран телевизора, который мерцает еще несколько мгновений. Потом взрывается. Мы уже в комнате. Тьма. Крик. *No*. Глухой удар. Темнота.

Шум телевизора будет вновь и вновь повторяться. Видео-шум электронной трубки телевизора. Сон телевизора. Он включен, но нет изображения. Он появляется на какие-то доли секунды. Он переписывает видимое в другой режим: то ли все что мы видим — кино, то ли телевидение, то ли герои смотрят. Кто здесь смотрит телевизор? Что этот очаг тепла и света делает в нашем доме? Это — внутренняя инстанция? Это — агент внешнего мира? Электричество проходит по городу. Электричество в доме. Электричеством одержим Дэвид Линч. Ровесник гипноза и животного магнетизма, электричество — маг индустрии и волшебник урбанизма. Электричество потустороннее. Галлюцинаторное явление Киллера Боба сопровождается разрядами электричества, помехами, мерцанием электроприборов. В стороне от Малхолланд драйв под треск зажигающегося фонаря появляется на ранчо Ковбой.



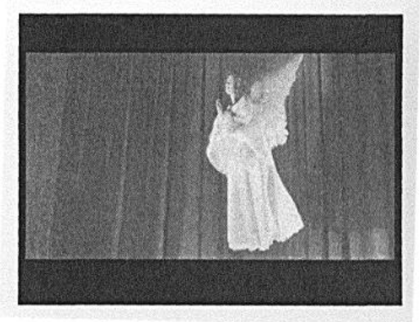
Насилие, наслаждение, наваждение «Твин Пикс».

О том, что эта зернистая физиологическая поверхность — экран *телевизора, мы узнаем в «Твин Пикс» только потом, в последействии.* Максимальное приближение расстраивает понимание. Предельное приближение к реальности приводит к распаду реальности. Предельное приближение ведет к взрыву реальности.



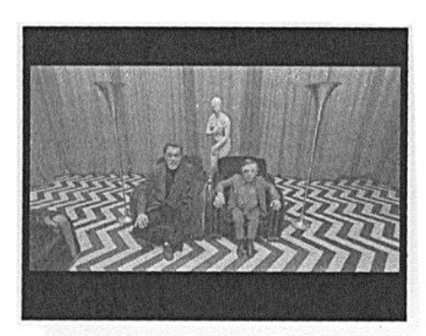
Еще один потусторонний гость «Твин Пикс».

Случилось преступление. Но ни убийца, ни жертва не различимы. Все, что видимо — экран телевизора и то, как он взрывается. Совершено преступление. Оно — тайна. И тайна Линча не одна. Тайна Линча остается тайной. Куда пропал агент ФБР Дезмонд? Что это за улика — голубая роза? Куда ведет буква «Т», обнаруженная агентами ФБР в первой части фильма, «Тереза Бенкс», под ногтем трупа девушки? Вместе с буквой алфавита приближается физиологический фон. Тошнотворное реальное обнажается за буквой. Куда ведет буква? Ведет ли? Что она значит? Имя девушки? Буква возвращается. Она появляется еще раз, во второй части фильма, «Лора Палмер». Появляется на куртке молодого человека по имени Бобби. Появляется, чтобы опять исчезнуть. Буква так и остается незакрепленной. Желание поддерживается в неудовлетворенности. Тайна сохраняется.

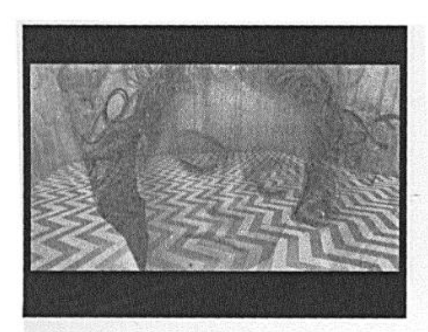


Ангел сна «Твин Пикс».

«Лора Палмер» начинается с донесения о сновидении. О нем сообщает агент Купер, занявший место исчезнувшего агента Дезмонда.



Красная комната «Твин Пикс».



Куда уносит сон «Твин Пикс»?

В отличие от своего предшественника, агент Купер будет вторгаться в ткань фильма как во сне, как из сна. Появление этого агента сопровождается *неизвестным голосом*, объявляющим во сне: «Это был сон. Мы живем в сновидении». Агент Купер уже скорее ясновидящий, чем агент ФБР. Он — онейроагент, пользующийся своими видениями. Он способен прямо из своего видения телепатировать сообщение в сновидение Лоры Палмер: «не бери кольцо».

Впрочем, оказывается, это был не совсем сон. Фрагмент его с появлением неизвестного персонажа, на который будет дан лишь намек впоследствии, записан камерой слежения. «Сон» можно отмотать и посмотреть заново. Сон на пленке.

Сон или не сон? Неопределенное, неясное состояние. Нет зацепки. Кино показывает необъективность кино. Во сне помехи, телепомехи. Масс-медиальная технология репрезентации во сне.

Сон или не сон? Неопредилимое, неясное состояние. Лора Палмер одержима видениями. Черты лица смещаются. Смещение кошмарного сно-видения: Бобби уже не совсем Бобби... Боб... Киллер Боб... отец... Отец... одержимый Бобом, Киллером Бобом... «Боб — реален!» — настаивает Лора Палмер. Ее видения подкреплены материальными уликами — страницами, вырванными из дневника. Ее видения реальны. Чьим голосом говорит она: «огонь идет со мной»? Кто видит видения? Откуда в комнате матери Лоры Палмер белая лошадь? Из какого они мира? Не от мира сего? Кто они? Ясновидящий агент ФБР, глуховатый агент ФБР, индеец, женщина с бревном на руках, прыгающий мальчик в маске, карлик... Границы между мирами стираются. Идентичность не идентична. Некая сила превосходит ее. Онейроморфинг показывает условность того «реального» мира, который напоминает мыльную оперу, сериал.

Сон или не сон? Где убита Лора Палмер?

«Видения» «ее» «отца» «завершают» «историю». Рот жует кукурузу... обезьяна Джуди... труп девушки... красная комната с шахматным полом...

Время? Пространство? Причина?

7.

Время бежать, переигрывать время

Не так спешно, мой юный друг! Никто не убежит от судьбы.

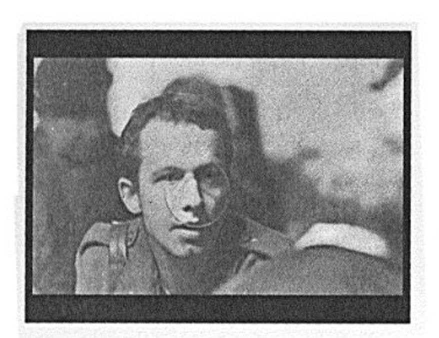
Кнок Хуттеру, торопящемуся навстречу Носферату. Ф. В. Мурнау

Работа кинематографа и работа сновидения, избегая принципа реальности, разрушает обыденное представление о пространстве и времени, причине и следствии. Ритм, течение времени в кино не совпадают с хронологией повседневности. Время кино *подобно* времени сновидения. Не удивительно, что именно «способность убыстрять или удлинять время», Альфред Хичкок называет «первым требованием режиссерского мастерства» и подчеркивает: «реальное и кинематографическое время — времена несоотносящиеся».

Время «Падения дома Эшеров» Жана Эпштейна замедлено. По дому постоянно гуляет ветер. По дому буквально проплывает Родерик. Время течет в меланхолии. Механизм навязчивого повторения вновь и вновь возвращает к портрету Маделин. Ее образ расслаивается. Атмосфера жуткого сновидения царит в доме Эшеров.

Время кино не совпадает с «реальным» временем. Оно может идти в разные стороны. «Мне нравится, — говорит Дэвид Линч, — когда история движется во времени вперед и назад».

Мы можем прожить целую жизнь за два часа, от рождения до смерти, или от смерти до рождения. Мы можем пережить целую вечность. *Пережить* и в смысле прожить, и в смысле выжить. Ускориться и выжить.



Можно ли догнать «Случай»?

Время в кино, как и в сновидении, обратимо. Все можно переиграть. С другой скоростью. Все может сложиться и по-другому. Как это происходит в кинофильмах Кшиштофа Кислевского «Случай» и Тома Тиквера «Беги, Лола, беги»: одна и та же история проигрывается три раза и перестает быть одной и той же историей. И тот, и другой фильмы можно понимать как сопротивление линейному пониманию истории, в том числе и в кино. В конце концов, речь идет о судьбе, случайности и неизбежности.

Судьба помещается в контекст отношений *между* событиями внешнего мира и мира внутреннего, *между* субъективным и объективным. Славой Жижек пишет о «неожиданной объективации того, что на первый взгляд представляется субъективной съемкой». В целом ряде сцен «Случая» точка зрения кажется субъективной, она показывает события глазами главного героя, Витека, однако камера обнаруживает его самого в пределах кадра. Жуткий эффект этих кадров возникает в силу того, что они показывают субъекта как бы входящим в его собственную картину. Такой показ иллюстрирует принципиальную позицию Лакана: картина не только в моих глазах, но и сам я в картине.



«Случай»!
Может быть, успею!

Я живу в картине полной жизнью, несмотря на то, что жизнь эта — не линейное повествование, а многообразный поток. Жизнь переживается как ряд параллельных судеб, взаимодействующих между собой и подчиняющихся непредвиденнымпересечениям. Причем, воплощение в жизнь всех трех возможностей в «Случае» не столько указывает на открытость судьбы истории, сколько, как отмечает Жижек, на клаустрофобичный характер «вселенной, в которой нет свободы выбора, нет, как раз потому, что все шансы уже реализованы». Возможно, «именно это абсолютное замыкание выражено отчаянным криком, с которого начинается «Случай» Кислевского».

Три варианта судьбы расходятся в случае. Случай — поворотный момент истории. Случай этот совершенно заурядный: Витек бежит за отходящим поездом. Успеет или не успеет? Получается, что от этого зависит его жизнь, точнее, по какой именно колее она пойдет. В первый раз он успевает вскочить на подножку поезда, после чего встречает искреннюю коммунистку и сам становится партийным активистом. Во второй раз, догоняя набирающий ход поезд, он налетает на милиционера-железнодорожника. Витека арестовывают и отправляют на исправительные работы. Там он знакомится с диссидентом и становится на путь инакомыслия. В третий раз он не догоняет поезд, возвращается к прерванным занятиям в медицинском институте, женится на однокурснице и живет мирной жизнью врача, не вдаваясь в политические перипетии вообще. В первый и второй раз он мечтает о поездке заграницу, но она срывается. В третий раз его отправляют на симпозиум заграницу, но самолет, не успев набрать высоту, взрывается.



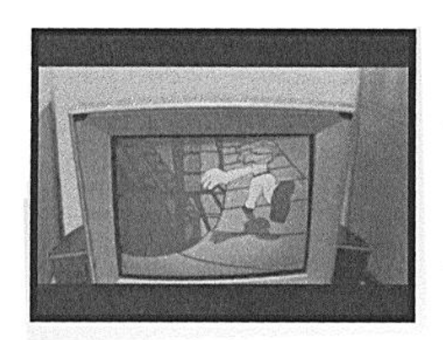
«Случай»: угнаться за судьбой!

Как соотносятся между собой три альтернативные линии повествования «Случая»?

Жижек предлагает увлекательную теорию происходящего на экране. Фильм начинается с первокрика: искаженное ужасом мужское лицо смотрит в камеру и издает жуткий вопль. По-видимому, на экране — миг перед самой смертью Витека, перед тем, как самолет, который должен доставить его на медицинский симпозиум на Западе, разлетится на части. Если это так, то самое начало истории — ее конец. Так заканчивается третья судьба. Дальше рассказывать нечего, ведь через секунду не будет ни Витека, ни самолета. В этом случае весь фильм — *флэшбэк* человека, перед которым за миг до смерти не просто прокручивается вся его жизнь, но и *возможные* варианты судьбы. Только третий вариант можно называть «реальным». Витек перед гибелью пробегает не только по ней, но и по двум возможным жизненным историям, в результате которых он не погибает. Он как бы задается уже бессмысленным вопросом, а что бы случилось, если бы я успел на поезд; что бы случилось, если бы я столкнулся с милиционером?



К чему крик в этом «Случае»?



«Беги, Лола»!

Три варианта судьбы можно рассматривать как независимо расходящиеся с вокзального перрона, а можно — и как связанные между собой причинно-следственными отношениями. Оказавшись в тупике карьеры коммунистического аппаратчика, Витек переходит к судьбе-2 — становится инакомыслящим. Неудовлетворенный позицией диссидента, он обращается к третьей возможности — становится профессионалом далеким от политики. Каждая последующая судьба оказывается реакцией на предыдущую. Причинность превращает Витека в субъекта, совершающего активный этический выбор. Случай перестает быть случайным.

В пределах каждой отдельно взятой судьбы действует предопределенность. Однако при этом переход в другую жизнь остается открытым. Напряжение между случаем и необходимостью действует каждую секунду. Витек *неизбежно* догоняет поезд, *неизбежно* сталкивается с «охранником», *неизбежно* не успевает вскочить на подножку.

Три раза неизбежно бежит Витек. Три раза бежит Лола. Формальная матрица их бега та же. Игра неизбежности и случайности та же. Та же возможность принимать последний, третий разворот судьбы за «реальный», а два других считать фантазматической стоимостью, которую субъекту приходится платить за «реальный» исход.

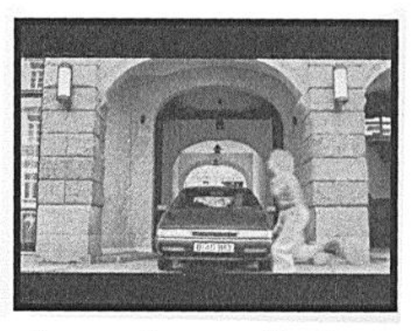
Бег Лолы отличается бега Витека. Лола не останавливается вообще. Ритм ее бега — ритм ее сердца — ритм зрителя — ритм техномузыки. Образный ряд бега Лолы, в отличие от истории Витека, подчинен навязчивому, если не сказать принудительному звуковому ритму. Лола бежит, а Том Тиквер поясняет: «Бегущий человек соединяет в себе взрыв динамики и эмоций. Люди в движении являют собой живое изображение отчаяния, счастья, вообще чего угодно. Я хотел, чтобы «Беги, Лола, беги» схватила зрителя за шиворот и поволокла за собой с головокружительной скоростью «американских горок». Я желал добиться истинного, не приукрашенного ощущения скорости — ощущения дикой погони с необратимыми последствиями». Лола бежит вслед за своим пульсом. Бежит в ритме техно-трека. Безудержный монтаж бега прерывается разбегающимися путями тех,



Время бежит; «Лола, беги».

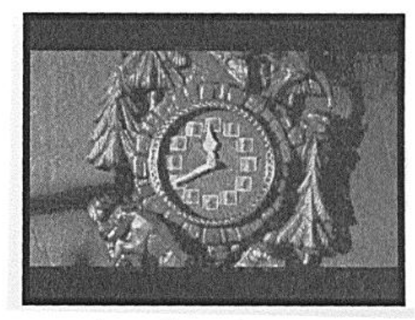
с кем сталкивается. Их истории выданы скоростными очередями замороженных фотокадров дальнейшей судьбы. Поразительно то, что эти случайные персонажи, как и сама Лола, каким-то таинственным образом помнят о том, что произошло в предыдущих версиях.

Первые слова фильма: «игра длится 90 минут, все остальное — всего лишь теория». Эти слова задают координаты истории. Как в обычной игре на выживание, Лола получает три жизни. «Реальная жизнь» предстает *видимостью* переживания «виртуальной жизни».


Возможная Встреча на бегу «Лолы».

Вот ситуация, которая проигрывается три раза: молодой человек по имени Манни теряет сумку с наркоденьгами своего гангстера-работодателя, и спасти может только его девушка Лола. На то, чтобы раздобыть сто тысяч марок у Лолы есть лишь двадцать минут. Время — не только деньги. Время — вопрос жизни и смерти. Лола бежит наперегонки со временем. Ее постигает неудача, и она начинает свой бег сначала. Три пробега. Три скорости. Три истории. Три финала. Все зависит от пересечений. Все зависит от того, в каком именно месте и в какой именно миг происходит то или иное столкновение. Место встречи изменить можно. Все зависит от того, что случается на той или иной скорости. Маленькое событие может изменить большую жизнь.

Впрочем, не будем придаваться иллюзии: случайная встреча случается в жизни, но не в сновидении, и не в кино. В кино все записано, на пленке все предписано. Во сне все сверхдетерминировано. Случайных лиц там нет. И все же случай имеет место и в сновидении, именно в том виде, как это представлено в фильме Тиквера: дальнейшее развитие событий зависит от места-и-времени каждой встречи. Все зависит от поворота на ту или иную дорожку ассоциаций. Каждый онейропункт — перекресток судьбы. Важно разветвление историй в момент столкновения. Можно было бы оставить Лолу совсем и пойти по другой линии, по другому треку судьбы. Скорость смещения проносит мимо одних перекрестков судьбы и тормозит на других. Скорость смещения трансформирует время и пространство. Они обратимы, как в онейрореальности. Фантазийный сценарий проигрывается еще и еще раз.


«Лола» бежит; Время летит.

Рассказчик вводит в историю «Лолы»: «Человечество, по-видимому, самый таинственный вид на земле. Тайна открытых вопросов. Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем? Откуда мы знаем то, что мы знаем? Почему мы во что-то верим? Бесконечное множество вопросов ждут своего ответа, ответа, который порождает следующий вопрос, и следующий ответ ведет к следующему вопросу и так до бесконечности. Но, в конце концов, разве все это не тот же вопрос и всегда не тот же самый ответ?» Этот голос за кадром, задающийся вопросами, разгоняет «Лолу». За кадром этот голос оглашает ту же тайну открытых вопросов, которую Фрейд описал в 1910 году в стремлении понять происхождение науки и искусства. Время проходит, и те же самые вопросы возвращаются. Время приходит.

8.

Необратимое время-насилие

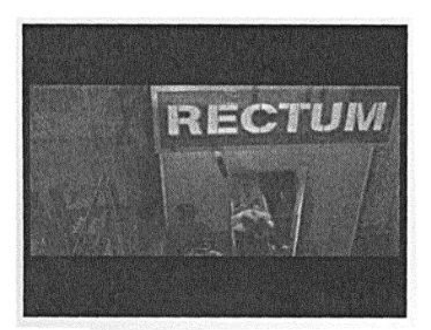
Время разрушает все.

Филипп

Вопреки тому, что кино всегда можно пересмотреть, Гаспар Ноэ называет свой фильм «Необратимость». Необратимые события показаны в обратном порядке. В таком порядке уже ничего не изменишь. От судьбы в таком порядке не уйдешь. Если быть более точным, в «Необратимости» действуют два времени одновременно: время в отдельно взятом фрагменте идет по привычке вперед, но каждый фрагмент в отношении последующего оказывается предыдущим. Каждый последующий эпизод обнаруживает задним числом причину предыдущего. Настоящее отсрочено навсегда.

Так показана история быка «Кино-Глазом» Дзиги Вертова. На одном из титров-плакатов провозглашено «Кино-Глаз отодвигает время назад». Пионеры совершают рейд на рынок. Там Кино-Глаз показывает мясо. После чего следует эпизод с женщиной, пятящейся назад. В кооператив. Она сделала выбор в пользу прошлого. В отличие от «Необратимости», время течет назад в пределах этого отдельно взя-

того фрагмента. Кино-Глаз, между тем, отодвигает время назад еще до того, как об этом сообщает. После сообщения об обратном ходе времени начинается история быка. Телега с его мясом возвращается с рынка. Кино-Глаз на бойне. Он точно регистрирует время: «То, что было быком 20 минут назад». Он наблюдает сборку тела быка: «Возвращение быку его внутренностей». Несколько минут спустя Кино-Глаз свидетельствует буквально о магии кино: «Бык оживает!» Он возвращается. Он в поезде. Он «Опять в стаде». Бык — на воле, Вертов вернул ему жизнь и воспроизвел травму, полученную в детстве от визита на бойню. Бык жив, однако Кино-Глазу *уже* известна его неотвратимая, необратимая судьба.



Движение задом наперед в «Необратимости».

«Необратимость» Ноэ начинается. Камера вращается, летит по пустому, местами освещенному прожектором двору, скользит по поверхности стен, по темным окнам, трубам, погружается во тьму, возвращается на свет, проникает из внешнего пространства во внутреннее. Камера кружит по какой-то комнате. Безостановочно исследует тела двух мужчин. Их занесло сюда из другого кинофильма — из предыдущего фильма Гаспара Ноэ «Один против всех». Пока камера продолжает движение по поверхностям, обнаженный мужчина произносит первые слова фильма: «Хочешь, я скажу тебе? Время разрушает все». Камера ни на секунду не останавливается. Обнаженный говорит, что переспал со своей дочерью, так что теперь ему есть над чем подумать. Будто только инцестуозный фантазм способен пробудить его мысль, разбудить его либидо к мысли. Камера раскачивается. Раскачивается фильм. Зритель укачивается морской болезнью, странностью диалога, субъективным пространством, обращением «Необратимости». После головокружительных размышлений об инцесте, начинается собственно «Необратимость». Впрочем, она *уже* началась. Началась, разумеется, предыдущей историей. Травма вытеснена за пределы фильма, но эффект ее насилия — здесь. Глаз камеры устремляется в клуб *Rectum*. Киноглаз продолжает на лету внедряться в урбанистические внутренности отнюдь не прямой кишки садомазохистского клуба. Камера если и застывает на секунду, то в

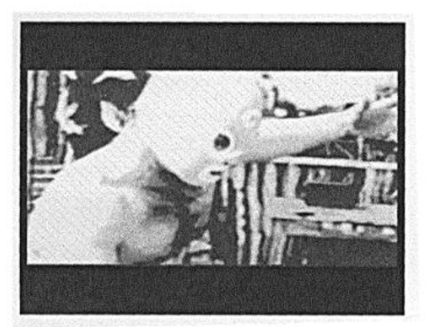
горизонтальном положении, так, что картина не обретает никакой устойчивости.

Камера застынет лишь ближе к середине фильма, минут на десять, чтобы сделать зрителя свидетелем насилия в подземном переходе. Она уже никуда не вторгается, не внедряется, не проникает, а замирает в неприкрытости вуайеристского желания. Камера свидетельства — камера насилия. Насилие заводит насильника все больше. Заведенный еще до того, как ему попалась проходившая мимо героиня, насильник не успокоится, пока ее прямая кишка не наполнится его спермой. «Называй меня папочкой!» — кричит он в инцестуозном фантазме. Он не успокоится, пока лицо этой оказавшейся в «веселом районе» буржуазной девушки по имени Алекс (Моника Белуччи) не превратится в кровавое месиво. Как так случится? Как Алекс занесло в ненужное время в ненужное место? Почему Эрос и Ананке уготовили эту встречу?

Известно лишь то, что было в будущем. В будущем *была* месть. Маркус и Пьер, как известно, *уже* нашли насильника в *Rectum*'е. Где же ему еще быть, как не в лабиринтах прямой кишки? Его нашли и разбили ему голову огнетушителем всмятку. Впрочем, не того они нашли, не Солитера. Месть совершена, но отомстили одному вместо другого. Будто сама месть важнее объекта мести. Зритель *будет* удовлетворен такой местью? Ведь, когда зритель наблюдал как свершается акт возмездия, он понятия не имел о том, что это *будет* месть? Ведь, когда он смотрел, как лицо какого-то типа превращается под ударами огнетушителя в кашу из крови и костей, он еще не знал, за что. Возникнет ли потом, задним числом удовлетворение от этой сцены, когда зритель будет созерцать «симметричную» сцену в подземном переходе? Око за око? *Rectum* за *rectum*?

Объяснение сцены в *Rectum*'е — в будущей сцене в подземном переходе. Причины и следствия меняются в «Необратимости» местами. Объяснение событию *должно быть*. Должно быть *обнаружено в прошлом*. И даже если его нет, все равно событие будет объяснено через прошлое. Так сновидение находит себе объяснение в предшествую-

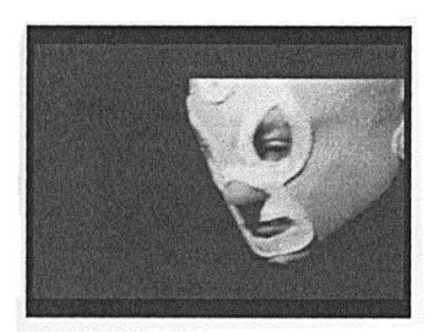
щих событиях только благодаря последующему толкованию. Движение истории вспять показывает не столько неизбежность случившегося, сколько желание зрителя, вписанное в мысль: все могло бы быть и по-другому. Этого могло бы и не случиться. Причины будут найдены, но будут ли они причинами, или следствиями, вытекающими из будущего? Как во сне: то, что мы видим — причина или следствие?



Телеобраз. «Один против всех».

Слова, сказанные в прошлом, звучат из будущего как пророческие. Таково временное условие пророчества. «В сексе надо быть эгоистом, не думать об удовольствии другого», — говорит Алекс в вагоне метро. Вот Солитер в подземном переходе и будет эгоистом. Вот он и не будет думать о ее удовольствии. Код его насилия прописан ее словами. Будто она вынуждает его совершить насилие. Не столько насилие над ней, сколько над самим собой, ведь женщины вообще вне сферы его сексуальных интересов. Его насилие — признак отчаяния.

«Такова жизнь», — молча комментирует девушка с плаката в квартире Алекс. Жизнь — в глупых мечтаниях и жутких фантазмах. В конце концов, откроется, что кошмару в подземном переходе предшествовало «обычное счастье». Только вот знание о том, что это было счастье, приходит ретроспективно, после случившегося, после необратимого. Счастье — в прошлом. В конце концов, окажется, что изнасилованная, избитая, изувеченная Алекс была беременна. Будущей жизни не было. В «Одном против всех» Мясник уже выбивал всей мощью своего кулака наследника из чрева сожительницы.



Телесон. «Один против всех».

Движение «Необратимости» вспять приводит к тому, что конец фильма — начало его истории. Конец фильма — *happy end*? Или конец фильма — его кошмарное начало? Или конец фильма — в подземном переходе? Счастливый конец смыкается с кошмарным началом. Счастливое начало предписано кошмарным финалом. А пока Алекс, Пьер и Маркус едут в лифте на ту самую вечеринку, на которой поссорятся, и Алекс уйдет, чтобы перейти по подземному переходу на ту сторону улицы, где можно поймать такси. Только ей уже не придется его ловить, ее увезет машина скорой помощи. Мысль неизбежно обратима. Мысль не может не обращаться. Как во сне. А пока они едут

в лифте. И еще не знают то, что уже известно. Они беззаботно едут в лифте. Едут и весело болтают.

> *Алекс*: Я хочу сказать, что читала удивительную книгу.
>
> *Маркус*: Ну и что же это за книга?
>
> *Алекс*: В ней говорится, что будущее уже известно, что оно уже написано, и доказательство тому — вещие сны.

Время разрушает все. Все, кроме снов. Все, кроме кино, которое само способно стать вещим сном.



Нож в рот. «Один против Всех».

9.

Меланхолия приключения

При мысли о том, что я могу потерять тебя, мне хочется умереть.

Анна



«Приключение».

Меланхолия кинематографа и онейрографа связана с тем, что представляемое, помимо настоящего, содержит привкус уже бывшего, уже снятого, уже виденного, уже однажды пережитого. Зритель видит то, что видит сейчас. Как и во сне, время переживания только настоящее. И то, что видимо сейчас, уже никогда не будет *так* увидено. И то, что видимо сейчас, *уже* было, и было *когда-то* снято. Этих героев уже может не быть на этом свете. Они возвращаются как онейропризраки. Эта возможная и неизбежная утрата содержится даже в той радости, которую может доставить встреча с призраками прошлого. Этот *привкус утраты* содержится в пересмотре, в повторении. Этот привкус — тень меланхолии.

Привкус меланхолии содержится даже в развлечении, даже в приключении. Особенно в «Приключении». Этот фильм Микеланджело Антониони меланхоличен, вопреки своему названию. Несмотря на

то, что формально, в нем действительно одно приключение сменяет другое, никаких приключений в нем нет в том смысле, что фильм этот никак не назовешь приключенческим. Весь фильм об отношениях, о любовных отношениях, но его не назовешь фильмом о любовных приключениях. Все приключения — это *внутренние* переживания героев, фрагменты которых мы видим в их жестах и редких словах. Меланхолия этого фильма вызывается не только внутренним приключением, которое заставляет обращаться не столько к тому, что происходит на экране, сколько через экран — к себе, своим переживаниям. Меланхолия «Приключения» поддерживается, как и многие другие фильмы Антониони, неторопливым повествованием, заторможенным действием. Это совсем не маниакальная скорость бега Лолы. Это совсем не маниакально насилующее движение камеры Гаспара Ноэ в «Одном против всех», или «Необратимости». Камера «Приключения» медленно осматривает *пустынный* остров. Она вновь и вновь всматривается в драматизм окружающей природы.



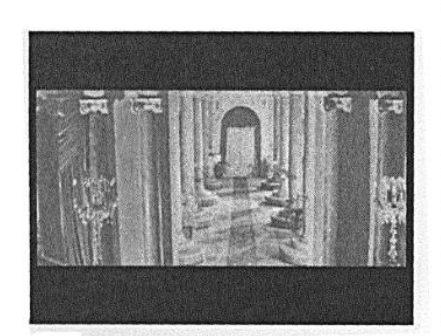
«Я долго ждал вас в своих снах»
«В прошлом году в Мариенбаде».

Меланхолия — не диагноз героини, а указание на работу меланхолии, на ее незаметное для глаз действие. Меланхолия заторможенного «Приключения» заключена в самой структуре *немногословного* повествования: история разворачивается вокруг потери. Вначале фильма мы видим Анну, которая потеряла себя. Она не может обнаружить своего желания, и потому не может найти себя в отношениях со своим другом: «Мне очень плохо. При мысли о том, что я могу потерять тебя, мне хочется умереть. И в то же время я тебя больше не чувствую». Аффект страха (потерять другого — потерять себя) сопутствует утрате аффекта. После их слов следует сюжетная завязка: потеря Анны на острове. Дальнейшие события фильма структурируются вокруг этой утраты. Приключение разворачивается вокруг потерявшейся героини. Приключение желания. Приключение вины. Клаудиа (Моника Витти) все время думает, чего же она не сделала, «чтобы всего этого не случилось».

Однако самое удивительное в этом фильме — утрата самой утраты. Как во сне. Все забыли, что когда-то что-то потеряли. Логика

«Приключения» не соответствует привычной драматургии: Анна пропала, ее не нашли и забыли, что искали.

Меланхолия — это еще и упадок сил. Меланхолия — бессилие. В том числе и бессилие взгляда, который исключает смотрящего из сцены, делает его пассивным очевидцем. Очевидец не может подсказать, помочь найти, спасти. Скотти со своим «Головокружением» может лишь смотреть, как убегает вверх по лестнице на колокольню Мадлен, но ничего не может ничего поделать. Невозможность действия сопровождается растущим чувством вины. Скотти оказывается в психиатрической клинике. У него меланхолия. Но Мадлен не умерла. Она — утраченный объект, овладевший Скотти. При меланхолии объектом «владеют» в самой утрате. Мадлен «присутствует» в самой утрате. Хуже меланхолии может быть только тот настоящий ужас, в котором утрачивается сама утрата. Именно это и происходит со Скотти. Он выходит из клиники, встречает «копию» Мадлен, Джуди, которая на поверку оказывается «оригиналом». Получается, Мадлен не никогда не было. Скотти вынужден признать, что утраченный объект, на котором было зафиксировано его желание, вообще не существовал. Объектом его желания была фикция, видимость, вымысел. Причиной желания был неопределимый, загадочный объект, *объект а*, как его называет Лакан.



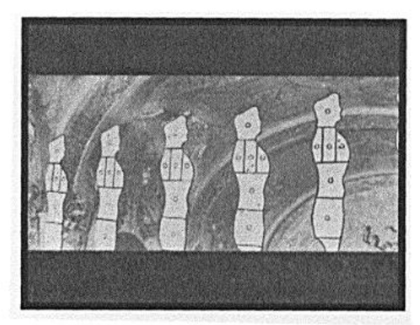
Пустынность и торможение навязчивого повторения во сне «В прошлом году в Мариенбаде».

Очевидец приключений может испытывать головокружение, но тело его остается неподвижным в кресле кинотеатра. Бурная душевная жизнь, как в сновидении, разворачивается в почти обездвиженном теле. Кинофильм представляет собой, как свидетельствует Кристиан Метц, — «быстрое мелькание образов и звуков, усиленно питающих наши темные зоны, за которые мы не несем ответственности», кинофильм служит «своеобразной машиной, перемалывающей эмоции и подавляющей действия». Анализант неподвижен на сеансе психоаналитическом, подобно тому, размышляет Катрин Клеман, как зритель неподвижен на киносеансе.

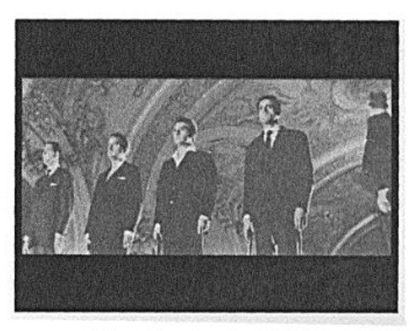
КОНЕЦ ФИЛЬМА.

Сеанс окончен. Мы что-то потеряли, что-то не доиграли. Потеряли часть себя. Оставили себя там, за экраном. Пробуждаемся к другой жизни. Выходим из кинопсихоза.

Меланхолия, идентификации, опыт умирания… все это сопряжено с эффектом деперсонализации, отчуждения. Именно такую отчуждающую машину влияния и описывает Виктор Тауск в связи с пациенткой по имени Наталия А.. Мысли и чувства в этой машине замещаются чужими. Отчуждающий эффект киноподобной машины шизовлияния ставит вопрос: до какой степени мысли и чувства вообще бывают собственными?



Мишени «В прошлом году в Мариенбаде».



Автоматические стрелки «В прошлом году в Мариенбаде».

10.

Опыт умирания: ни живой, ни мертвый

Кино — это единственное искусство, которое, согласно наблюдению Кокто (кажется, в «Орфее»), снимает работу смерти. Человек, которого снимают, стареет и умрет. Потому и снимается то, как работает смерть... кино интересно потому, что оно фиксирует жизнь и смертную сторону жизни.

Жан-Люк Годар



Незримая «Усталая смерть» проводит души сквозь стены.

Кинематограф и сновидение это переживание смерти героев, это переживание конца, это обретение опыта умирания. Кино как техника воспроизведения, повторения того, что *уже* было, содержит *всегда скрытую* смерть, усталую, но непрестанно работающую. Кино заключает смерть как непредставимое.

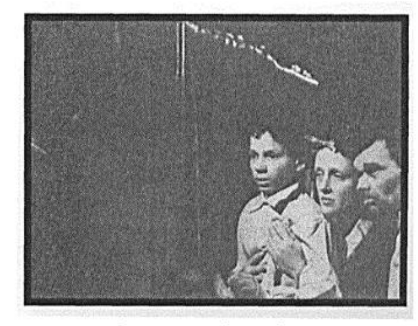
Движение размывает границы образов. Размытый контур объекта уничтожает объект. Только совпадение скорости движения и скорости воображения оживляет в глазах Лу Андреас-Саломе мертвые картинки. Неживое движется. Оно *кажется* живым. Мертвое оживает.

Оживает на экране. В кинематографе Юфита, когда названном им *некрореализмом*. Амбивалентность этого понятия отчетливо просту-

пает на киноэкране: та реальность, с которой сталкивается кинозритель, кинореальность, — *мертва*, это — *всегда уже некрореальность*, ибо перед ним предстают отснятые образы отсутствующего живого, и в то же время она — *жива*, ибо кинозритель — реаниматор, агент оживления. И об этом свидетельствует живость переживаний. Тревожные чувства при этом скрыты в восприятии даже самой веселой комедии. *Где я*? — вот вопрос, который исподволь разъедает душу кинозрителя. И если я не знаю, *где я*, то известно ли, *кто я*?

Смерть осмысляется, но не поддается осмыслению. Смерть переживается, но остается по ту сторону переживания. Смерть представляется, но сохраняется непредставимой.

Герои некрореализма Юфита — люди, но не вполне. Некролюди кинофильма «Папа, умер Дед Мороз» движутся как неупокоенные. Они — ни живые, ни мертвые. Они движутся, но движения их не просчитать. В отличие от немертвых Ромеро, которые направляются остаточными бессознательными воспоминаниями к пище, к живым, к супермаркетам как очагам потребления, немертвые Юфита движутся совсем без цели. Их движения пато-логичны, сбиты с логической цели, смещены. У них не осталось никаких символизированных воспоминаний, на которые указывает в своей саге о живых мертвецах Джордж Ромеро. Они говорят, но то, как они говорят, остается нечленораздельным. Они говорят, но то, что они говорят, не выстраивается ни в какой диалог. Немертвые герои Ромеро эволюционируют от фильма к фильму. За сорок лет — от «Ночи живых мертвецов» до «Страны мертвецов» у них начало пробуждаться сознание, причем, сразу классовое. Вначале XXI века они уже готовы к восстанию против господства живых. Немертвые Юфита никуда не выбираются из зоны инволюции, безумия, патологизации. Они — беспробудны. Если у Ромеро непонятно, кто хуже, живые или мертвые, то у Юфита этой границы вообще толком нет. Если у Ромеро мертвые оживают, живые умирают, живые убивают мертвых, мертвые пожирают живых, то некрогерои увязли *между* жизнью и смертью.

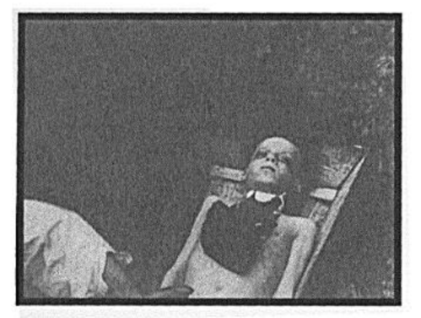


«Папа, умер Дед Мороз».

Самим своим именем *некрореализм* свидетельствует: реализм — *всегда уже некро*реализм. Другого реализма нет и быть не может. Реальное — всегда уже некро. Реализм ставит вопрос о реальности самой реальности. *Realis* означает на позднелатинском языке — материальный, телесный, вещественный. Вещь в своей повторяемости, в своем *видимом* повторении служит ориентиром, спасительным вечным присутствием. Однако вещь ли находится на «своем месте», или ее воспроизведение в психической реальности? Куда делась реальность, если она *всегда уже* воспроизводится в психической реальности? Она появляется в психической реальности ценой самоуничтожения. Отчужденный мир оживает в иллюзии реализма. Некромир оживает.

Само понятие *некрореализм* указывает на амбивалентность и неразрывность отношений жизни и смерти, на двусмысленность репрезентации *некро*. Понятие это указывает и на возможность отказа от реальности, если последняя воспринимается не как здесь и сейчас присутствующее отсутствие, но как тревожащее наступление жуткой реальности.

Насколько патологичным явился тот путь, по которому пошел человек? Насколько рационален его рационализм? В каждом из фильмов Юфита действуют регресс-существа, не похожие ни на живых, ни на мертвых. В них не теплится ни разум, ни скрытая им/за ним тревога. Тревога вызвана нечеловеческим, несимволизируемым в человеке, остатком нечеловеческого. Символическое и технологическое протезирование человека предписывает его машинный характер.


«Папа, умер Дед Мороз».

Быть мертвым при жизни, значит, как сказал бы Лакан, оказаться под воздействием «мертвого» символического порядка. Символический порядок — машина, которая действует между жизнью и смертью. Это — машина, пропитывающая всю жизнь смертью. Образ, буква, число, оживляющие субъекта в символическом, — ни живые, ни мертвые. Противоположностью этого порядка означающих оказывается *живой труп*, омерзительно пульсирующая субстанция, настойчиво утверждающаяся во влечении к смерти в *реальном*, по ту сторону *символического*. Некрогерои пребывают в онейроидном состоянии, но не

в силу бреда, или сомнамбулизма, а ввиду их обитания *между* символическим и реальным. Они буквально *не вполне люди*. Они подчиняются онейрологике «и, и». Они одновременно находятся *и* по ту сторону рационального порядка, *и* в нем. Они — в самой рациональной иррациональности. Подобно самому *влечению к смерти*. Навязчиво повторяющему обратное движение к невозможному *реальному*.

Навязчивое повторение Лакан объясняет автоматизмом символического порядка, которому приписан субъект. Символический порядок — автомат, означающая машина. Автоматизм повторения — и раз, и два, и три — действует в этой машине в режиме Кьеркегора — Фрейда. Повторение обращено не столько в прошлое, сколько в будущее. Повторение неповторимо так же, как неповторима каждая следующая партия одной и той же игры. Взгляните на ребенка, призывает Лакан, требующего «чтобы сказка всегда оставалась одной и той же, чтобы процесс рассказа стал ритуалом, то есть, чтобы сам текст его оставался навсегда неизменным. Это требование отчетливого постоянства деталей означает лишь то, что для безусловного утверждения первенства значимости как таковой означающее никогда не запоминается достаточно тщательно. Наращивать эту значимость, варьируя в рассказе значения, означает, на первый взгляд, от нее уклоняться. Вариации эти позволяют об ориентации на значимость позабыть, обращая деятельность в игру и предоставляя ей возможность благоприятной с точки зрения принципа удовольствия разрядки». Механизм повторения приведен в действие. Повторение неповторимо.

В кинофильме братьев Куэй «Настройщик землетрясения» вновь и вновь повторяется слепящий свет различных проекционных аппаратов и прожекторов; вновь и вновь воспроизводятся разные сюрреалистические ландшафты; вновь и вновь вращаются разнообразные механизмы; вновь и вновь совершает в лесу странные действия кукла с топором; вновь и вновь удваиваются автоматоны. Весь фильм превращается в череду искажений, преобразований, странностей. С первого кадра возникает вопрос: в чьем сне происходят события? Даже незамысловатая сказочная история не оставляет уверенности



«Папа, умер Дед Мороз».

в том, что все видимое — видение, сновидение. Настройщик роялей Фелисберто приглашен в замок доктора Дроза. Ему кажется, что он здесь *уже* был; да и на фреске на стене замка *уже* имеется его изображение. Он появился на картине *до* своего собственного появления. Поскольку роялей в замке нет, доктор — человек науки, психиатр и композитор — предлагает заняться настройкой автоматонов. Фелисберто свидетельствует о галлюцинаторном, онейроидном характере происходящего; то он чувствует, что живет в чьем-то воображении, то понимает, что находится в мыслящем автоматоне. Последняя идея понятна не только Фелисберто, не только его двойнику Адольфо, но и Лакану.

Автоматон — одно из узловых понятий Лакана. Эта категория описывает ту мыслящую машину, которая конституирует субъект. Лакан извлекает автоматон из «Физики» Аристотеля, где оно означает самопорождение. Многое возникает благодаря самопроизвольности, — говорит древнегреческий философ. Субъект порождается в автоматоне семиотической цепи; он собирается на конвейере означающих, — добавляет Лакан. Спонтанное рассеивание значение автоматона в «Настройщике землетрясений» размечает траектории самовоспроизводства. Автоматон повторяется, не повторяясь.


Сон о живых и мертвых в «Институте Бенджамента».

Автоматон — господское означающее кинофильма «Настройщике землетрясения». Автоматон братьев Куэй показывает работу символической вселенной. Автоматон это и то... и сё... и пятое-десятое.

Автоматон — это музыкальный инструмент. Разумеется, не совсем обычный. С одной стороны, это — инструмент, механизм, неодушевленная машина. С другой стороны, он живет своей жизнью, напоминает органическую машину. Доктор Дроз поясняет: «В этих машинах, господин Фелисберто, содержится сновидение, музыка. Это самая рациональная иррациональность из всех возможных; и я, Дроз, нахожусь в ее сердце». Создатель автоматона ему принадлежит.

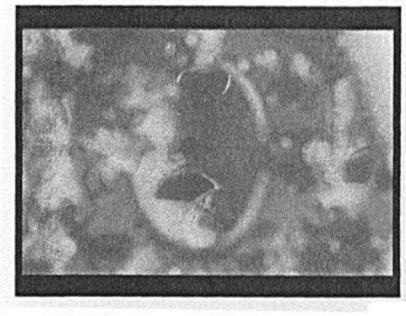
Автоматон — это не только музыкальный инструмент, но *и* музыкальное сочинение, опера. Опера, которую создает доктор Дроз, должна по его замыслу стать реконструкцией травмы его пациентки

Мальвины. Бывшая оперная певица — ни живая, ни мертвая. Вначале сновидения братьев Куэй Мальвина гибнет на сцене. Затем ее возвращает к жизни доктор Эммануэль Дроз, который, судя по всему, ее же и убил. Но — та ли это Мальвина? Она — привидение. Она как во сне. Но ее голос — действующий автоматон. Автоматон — *и* голос. Автоматон — *и* травма.

Автоматон — это *и* среда. Лес, замок, существа его населяющие — автоматон. Среда эта — самая рациональная иррациональность.

Автоматон — это *и* воскрешенный мертвец. Автоматон — автоматический субъект. Субъект на автомате. Субъект не существует вне машины автоматона, но и в ней он не существует.

Неотъемлемые части субъекта, от него отделяются. Голос Мальвины существует отдельно от нее. Она принадлежит своему голосу, но не он ей. Голос *и* существует, *и* не существует отдельно от субъекта. Образ *и* существует, *и* не существует отдельно от субъекта. Травма *и* существует, *и* не существует отдельно от субъекта. К ужасу настройщика его свист и его образ — ему больше не принадлежат. Свист и образ присвоены окружающей средой, лесом, машиной автоматона.



В «Институте Бенджамента».

Сновидение братьев Куэй «Настройщик землетрясений» проявляет конфронтацию символического и воображаемого порядков. Это столкновение очевидно на территории центрального понятия фильма — автоматон. Автоматон представляет встречу воображаемого с символическим. Навязчивое повторение автоматона (S) сталкивается с визуальным характером сновидения-и-кинематографа (I). Конфронтация разрешается в том, что и образы, и слова — означающие. Одно всегда уже размечено другим. У «Настройщика землетрясений» означающие оказываются на грани распада. Эта грань — автоматическое скольжение, которое ни чем не скрепляется. Слова и образы освобождаются от опеки принципа реальности. Как во сне.

История и образный ряд как будто обнажают разрыв символического и воображаемого. В отзывах на этот фильм постоянно подчеркивается нестыковка повествования и образного ряда. «Лучше бы истории вообще не было», — говорят зрители. История как связан-

ная во времени событий последовательность как будто противоречит онейроиду. Однако,

– Вы верите в сны, — спрашивает настройщика Ассумпта.

– Да, верю.

– И что?

– Кто-то однажды сказал мне, что определенные знаки во сне могут объяснить сон не больше, чем почтальон содержание письма в его сумке. Что в письме?

– Думаю, это зависит от того, насколько сильно стучит почтальон.

– И насколько долго.



«Вампир — сон Алана Грея»: тень роет могилу.

Видят ли сами онейропризраки сны? Ответ в «Тристане» Луиса Бунюэля? Сновидение удостоверяет жизнь: «мертвые не видят снов». Так говорит после сна Тристаны дон Лопе. А ведь сновидение Тристаны как раз таки показывает мертвого дона Лопе, точнее не мертвого, и не дона Лопе, а его отрубленную голову, висящую вместо языка колокола. Голова вместо языка. Глаза вместо речи. Воображаемое вместо символического?

Едва ли. «Я вижу сны механически», — говорит настройщик автоматонов Фелисберто.

11.

Мир образов

Бессознательное кинопромышленности испугалось, и было создано звуковое кино, —

пояснят Вальтер Беньямин Теодору Адорно.



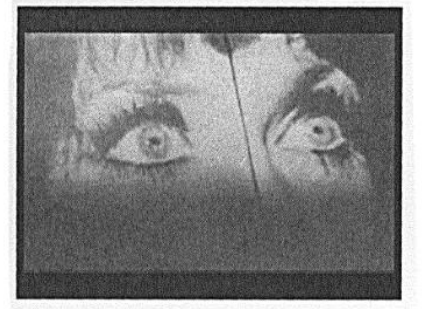
«Топор для новобрачной».

Кино — сфера видимого, образного, воображаемого. Сновидение и кинематограф родственны своей визуальностью, изобразительностью. Для Фрейда именно мышление образами — признак бессознательного мышления; а изобразительность — признак сновидения. Сновидение предстает, — пишет он, — в основном в образах. Как в ребусе. Его письменность — иероглифическая. Ученик Жака Лакана Жан-Бертран Понталис говорит о существовании между бессознательным и изобразительным осмотического притяжения — втягивания образов сквозь мембраны межэкранного интерфейса. Благодаря этому осмосу вытесненное и кинематографическое притягивают друг друга. Кинематографическое письмо — анестетик принципа реальности, открывающий доступ к постижению бессознательного.

Образное мышление древнее мышления в словах. Не только психоаналитика Фрейда, не только антрополога Леви-Брюля инте-

ресует первобытное и детское мышление, но и кинематографиста Эйзенштейна. Его волнует вопрос: как можно избежать цепей словесной логики. Визуальное мышление для него ближе к реальному миру, чем мышление повествовательное. Кино на то и кино, чтобы не быть просто рассказчиком, чтобы быть в первую очередь «показчиком». Шкловский пишет, что для Эйзенштейна «слово находилось в конфликте с изображением. Слово можно понять только тогда, когда видишь жест и обстановку, в которой оно сказано». Двусмысленные высказывания вновь и вновь усиливают удушающее напряжение «Веревки» Хичкока. Чего стоит одна только фраза, произнесенная наивной миссис Атвотер: «Эти руки принесут тебе великую славу!» Речь идет о его руках — руках пианиста. Но Филипп от этих слов в ужасе. Ведь его руки — соучастники великого преступления — удушения друга Дэвида.

Сосредоточенность на изобразительности кино приводит Бунюэля к принципиальному отказу от использования музыки в своих фильмах, а Юфита — и далеко не только его — к мысли о том, что история собственно кино по сути дела закончилась с появлением в фильмах звука, речи, мышления в словах. Парадокс заключается в том, что речь как свидетельство мышления может стать могильщиком мышления. Жан-Люк Годар утверждает, что с появлением звукового кино «нужно было перестать видеть, мыслить, воображать»; не удивительно, что «все великие режиссеры звукового кино немы».



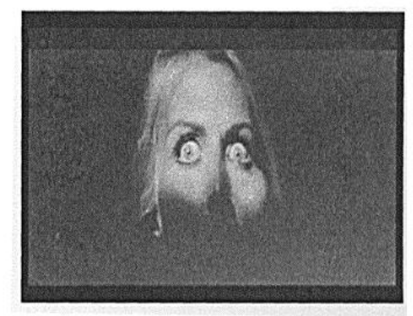
«Топор для новобрачной».

Ярким подтверждением мысли Годара служит кинематограф Марио Бавы. В своих фильмах Бава уделяет такое внимание визуальной насыщенности каждого кадра, каждого эпизода, что сама история оказывается чем-то второстепенным. Она не просто отходит на второй план, она утрачивает временную последовательность. Визуальная насыщенность становится нарциссической ловушкой. Кинокритик Дмитрий Комм говорит, что содержанием кинематографа Марио Бавы становится сама техника: «технический прием в его фильмах и есть содержание; оптический обман является смысловым элементом картины; ошибка чувств — например, органов зрения — и легкость,

с какой ее совершает герой (и зритель), служат одновременно и трюком, и месседжем фильма». Зритель заворожен самой визуальностью, в которой расстройство постигает пространственные и временные координаты. Внешнее и внутреннее, предыдущее и последующее смешиваются. Такого рода психотическая, онейроидная структура кино проходит под знаком вопроса: то, что происходит на экране, происходит в отношениях героя с окружающим его миром, или в его психической реальности? Тем самым, вопрос этот проецируется и на зрителя: то, что происходит на экране, происходит в психической реальности зрителя, или по ту сторону? Не удивительно, что в такой вселенной возникает и вопрос о статусе героев. Они — призрачны и механистичны. Они напоминают манекенов, кукол. Они — не живые, но и не мертвые. Дмитрий Комм подчеркивает, что в «призрачной, текучей вселенной Бавы, где люди и предметы способны зловеще меняться на глазах у зрителя, кукла — потусторонний двойник героя и одновременно посредник между живыми и мертвыми».

Мир Бавы — в неразличимости воображаемого, символического и реального. Порядок распадается. Пространство искажается. Время расстраивается. Причины и следствия неразличимы. Мир рассеивается и становится, подобно сновидению, реальнее самой реальности. Цвет реального пульсирует как влечение. Влечение самой Смерти.

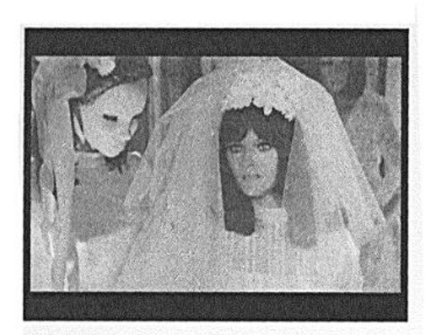
«Топор для новобрачной» начинается с экрана залитого цветом. Герой кинофильма убивает невест, девушек в подвенечном платье. Перед убийством он видит какого-то мальчика лет двенадцати. Он видит, или мы видим? Это — герой в детстве? Это — другой мальчик? Это — галлюцинация? Герой слышит шаги. Видит ступени. Убийство сопровождается всполохами ярких красок, перетеканием каких-то смутных фигур из мира кривых зеркал, одна из которых зовет его: Джон… Джон…



«Топор для новобрачной».

Мы видим убийцу перед зеркалом. Он бреется. Глядя на свое отражение, он представляется: «Меня зовут Джон Херрингтон. Мне тридцать лет. Я параноик… Параноик. Внешне я человек в высшей степени цивилизованный и весьма перспективный. Но, по сути, я

совершенно безумен. <…> Никто даже не подозревает, что я — безумный, опасный убийца». Эта противоположность внешнего представления и внутреннего безумия хорошо известна в психиатрии со времен пациента Даниеля Пауля Шребера. В 1899 году доктор Вебер, директор психиатрической больницы Зонненштайн пишет: Шребер «не производит никакого впечатления человека помешанного», «судит здраво, выказывает обширные познания», «логично излагает свои соображения», но при этом «его умом владеют выстроенные в виде завершенной системы, неизменные патологические мысли». Герой Марио Бавы — человек внешне «в высшей степени цивилизованный», но его внутренний мир — мир «безумного, опасного убийцы». Он раздвоен. Для себя — один. Для мира — другой.



«Топор для новобрачной».

Чего же хочет Джон Херрингтон? Он хочет одного — установить истину. Истина — в объекте желания. Его тянет к невестам, настоящим и переодетым. Он даже готов кружить в вальсе и целовать манекены, переодетые в невест, лишь бы хоть на йоту приблизиться к истине, к знанию о том, что случилось однажды ночью. С каждым ударом топора истина приоткрывается. Кто-то убил мать. Мать, которую он *безумно* любит.

Он вновь слышит шаги. Мы слышим его мысли: «Кто-то поселился во мне. Кто он? Почему я слышу эти шаги». Мы слышим потусторонний голос его матери: «Джон… Джон…» Мы слышим мысли. Мы слышим голоса. Кто же здесь безумен?

Джон рассекает своим секачом невесту в белом, и на мгновение его глазами видим мы ярко красную полосу с преисполненными ужаса новобрачными глазами, которые расщепляются, и в распавшемся под ударом лице обнаруживают вырванную из тьмы прошлого часть лица женщины, тут же деформирующуюся в неясные насыщенные цветом фигуры. И все тот же голос зовет: Джон! Из абстрактной неясности на черном фоне разворачивается фиолетовая фигура, защищающая лицо от глаз параноика-зрителя.

Джон Херрингтон впервые услышал шаги не так давно, в свою первую брачную ночь. Видимо, не стоило ему становиться женихом,

не стоило встречаться лицом к лицу с невестой. История его женитьбы пробудила в нем другую историю. И вновь появляется мальчик. И вновь слышны шаги.

Джон еще на один шаг приближается к истине. Надев фату, он рубит свою жену Милдред. Впрочем, она оказывается бессмертной. Ее призрак возвращается. Возвращается, согласно магии, в которую сама она верила. Возвращается, согласно закону данного слова; живая и мертвая повторяет она: «Я никогда тебя не оставлю, мы всегда будем вместе». Она является ему во сне, не как призрак, а воплоти, в реальном, чтобы повторить все те же слова: «Я никогда тебя не оставлю, мы всегда будем вместе». Причем, сначала она возвращается так, что ее видят все, кроме Джона и зрителя. Чья же это галлюцинация?



«Топор для новобрачной».

Смена точек зрения, объективной и субъективной камер, задает расщепление. Мы видим убийцу под углом сверху. Мы видим мир вверх ногами. Мы видим его. Мы видим его глазами.

Он вновь слышит шаги. Он приближается к истине. Он видит в замочную скважину женщину и мужчину. Нет. Не та сцена. Не первосцена. Другая сцена. Наконец, его взгляд совпадает со взглядом убийцы. Его взгляд совпадает со своим собственным. Истина открывается: он — убийца своей матери. Он — тот мальчик, звук шагов которого слышен, когда он поднимается по ступенькам в спальню матери. Он хочет лишь одного: мать не смеет снова выходить замуж. Она — не будет невестой. Новобрачной — топор.

Мир Марио Бавы не сглаживает швы повествования. Он не внушает иллюзию линейной истории. Он идет путем кино. Он не следует той генеральной линии, которую наметили голливудские продюсеры. Он не старается убаюкать зрителя, наподобие радионяни.

Убрать из кинематографа литературные основания стремился еще на заре его Дзига Вертов. В 1935 году он пишет о себе: «Пятнадцать лет учился кинописи. Умению писать не пером, а киноаппаратом. Мешало отсутствие азбуки кино. Пытался создать эту азбуку. Специализировался на «кинописи фактов»». Кино должно говорить на языке кино, а не литературы. В 1920-е годы Дзига Вертов отверга-

ет киносценарий как некинематографическую составляющую кино. Сценарий «как чуждый в кино элемент должен исчезнуть навсегда». Кинофильм «Человек с киноаппаратом», в котором нет никаких надписей, предваряется рядом важнейших уведомлений:

> Вниманию зрителей: настоящий фильм представляет собой ОПЫТ КИНО-ПЕРЕДАЧИ ВИДИМЫХ ЯВЛЕНИЙ. БЕЗ ПОМОЩИ НАДПИСЕЙ. БЕЗ ПОМОЩИ СЦЕНАРИЯ. БЕЗ ПОМОЩИ ТЕАТРА. Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы.

«Человек с киноаппаратом» — не просто документальный фильм, не просто хроника эпохи, это еще и коллекция технических средств, своего рода азбука работы с изобразительным материалом. Таков проект абсолютного языка. И язык этот вполне международный, хотя его прочтение, как и в случае сновидения, будет от культуры к культуре различаться. Язык этот представляет собой серии преобразований образного представления за счет невероятных ракурсов, монтажа, переменной скорости, трансформации соразмерности объектов. Эти преобразования образного вполне соотносятся с механизмами искажения — смещением и сгущением, действующими в сновидении. Себя Дзига Вертов называет автором-руководителем эксперимента. Кино-передача начинается с установки на большой камере еще одной, миниатюрной, которую закрепляет крошечный брат Дзиги Вертова, оператор Михаилом Кауфманом. Большое и маленькое, как во сне, становятся понятиями весьма относительными. Первым делом, будто по заказу Жана-Луи Бодри, Дзига Вертов демонстрирует собственно кинематографический аппарат кино — проекционную установку, кинозал с креслами и экраном, входящих зрителей, гаснущий свет. После этого начинается кино-передача: в пустынных индустриальных ландшафтах кино-глаз обнаруживает спящих людей.

12.

Тень смещения

Я замечательно спала, мне снились сны, настоящие кошмары о тебе, дядя Чарли. Ты ехал на поезде, от кого-то убегал. Когда я увидела тебя в поезде, я почувствовала себя ужасно счастливой.

Племянница Чарли — дяде Чарли.

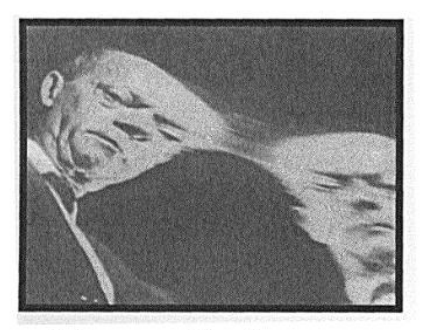
Помимо изобразительности, Фрейд описывает еще два механизма работы сновидения — сгущение и смещение. Работа сновидения не поставляет образы объектов, а превращает посредством механизмов сгущения и смещения слова в образы. Эти механизмы Лакан через Якобсона соотносит с литературными тропами: сгущение — метафора, смещение — метонимия. Метафора и метонимия — не только связанные со словом литературные приемы, но и способы бессознательного обращения со словами и образами. Немецкий теоретик психоанализа Карл Штокрайтер пишет, что именно риторические процессы делают возможным альянс между бессознательным и сознанием. Теоретики кино Раймон Беллур и Ги Росолато придерживаются той же мысли: метафора и метонимия — «мост»



Сгущение Орла и Человека = «Наполеон».

между двумя типами представлений, между предметными представлениями и представлениями словесными.

Роман Якобсон в своей знаменитой статье 1954 года «Два вида афатических нарушений и два полюса языка» обращается не только к психопатологии, лингвистике и литературе, но и к кинематографу. Он пишет, что со времен Гриффита «киноискусство с его доведенными до совершенства приемами для перемены угла зрения перспективы, и фокуса «кадров», порвало с театральной традицией; кино имело в активе бесчисленное количество синекдохических «крупных планов» и метонимических «мизансцен». В кинофильмах Чарли Чаплина и Сергея Эйзенштейна эти приемы были вытеснены новым, метафорическим «монтажом» с «переходными наплывами», исполняющими в кино ту же роль, что и литературные сравнения». Два полюса языка проявляются не только в работе бессознательного, но и в кино.



Деформация образов при потере сознания в результате «Нападения».

Фрейд объединяет сгущение и смещение общим понятием искажение. Один из приемов представления сновидения в кино — искажение изображения. В «Тайнах души» Пабст использовал специальные искажающие линзы. Различного рода искажения переданы в короткометражном фильме «Нападение» режиссера Эрнё Метцнера, который работал художественным директором у Пабста на съемках «Дневника падшей». Герой фильма получает удар по голове и теряет сознание. Между ударом и тем, как он приходит в себя в больнице, перед зрителем разворачиваются и сворачиваются его бессознательные представления: фрагменты событий предшествовавших удару вытягиваются, сжимаются, двоятся. Для демонстрации искажений Метцнер использовал выпуклые и вогнутые зеркала. Их расставляет не только Метцнер, конечно. Искажения передают паранойяльный ужас преследования смехом аноморфических улыбок, издевательскими лицами, вытягивающимися и наезжающими друг на друга в «Последнем человеке» Мурнау.

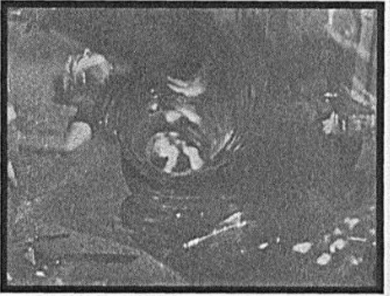
Искажением в кино можно считать монтаж, преобразующий «реальность». Монтаж — это искажение временной последовательности. Именно по этой причине кинофильм «Веревка» Хичкока стоит особ-

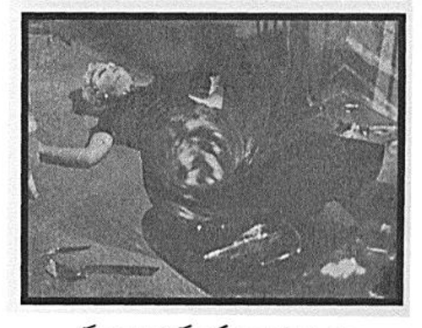
няком в истории кино — он снят практически без единого монтажного стыка. В монтаже действует механизм смещения. Значение кадра зависит от того, какой кадр был *до* него, и — какой *после*. Смещение значения, его изменение в зависимости от соседних кадров известно в теории кино как «эффект Кулешова». Годар отмечает, что скорее следует говорить о существовании отношений между кадрами, чем о самих кадрах; «кадр не существует», «кадр — это третье изображение на пересечении двух». Говорить о кадре можно лишь условно, полагая, что где-то в зрительном зале находится зритель. Однако, как известно, он не совсем там, или даже совсем не там. Он смещен за рамки кадра.

Смещение реорганизует значение в новых обстоятельствах. Тень предыдущего и последующего кадра ложится на объект. Например, на смещающийся дым в «Тени сомнения» Хичкока. Как во сне, дым превращается то в дым поезда, то в дым сигары. Сомнение начинается. Главный герой, тип по имени Чарли дымит сигарой в своей комнате в Филадельфии, пока внизу его караулят детективы. Он бежит от них с одного побережья на другое. Он хочет скрыться у своей сестры в Санта-Розе. Первый, свидетельствующий о его приближении знак — окутывающий перрон дым паровоза. Поезд прибывает в дыму перемен. Чарли скрывается от выслеживающих его детективов в доме своей сестры. Он сидит в кресле и спокойно читает газету. Его не видно, только из-за газеты струится дым его сигары. Нет дыма без огня. Из этой газеты племянница Чарли, которую также зовут Чарли, узнает страшную тайну своего дяди. Дядя Чарли курит, говоря о гараже, в котором он попытается отравить свою племянницу дымом выхлопных газов. Дядя Чарли делает свое чудовищное признание в адском дыму табачного дыма в баре. И вновь приближается дым поезда. Навстречу ему — дым встречного поезда. Два дыма сплетаются, сплетаются тела дяди Чарли и племянницы Чарли в смертельной схватке.

Дым настойчиво предупреждает. Говоря по-английски, этот объект — *warning smoke*, предостерегающий дымок. Переходный дымок. Дымок-провозвестник.

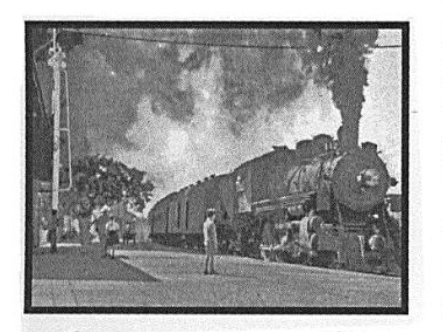






Героиня «Голубой гардении» закручивается от выпитых коктейлей в онейротуннель, который скроет от нее событие.

Дым предупреждает зрителя. Но не племянницу Чарли. У нее — другая техника познания: телепатия. Она настолько хорошо чувствует того, кого любит, что начинает, если и не читать мысли, то понимать, кто есть кто. Она распознает в дяде преступника, а в социальном работнике — детектива. Впрочем, телепатическая связь с дядей не особенно удивляет. Ведь с момента своего рождения племянница была сориентирована на дядю. Таково было желание ее матери, обожающей своего брата. Племянница Чарли говорит: «Я так рада, что они назвали меня в твою честь, и что мы так похожи… мы не просто дядя и племянница. Это — что-то другое. Я знаю тебя. Я знаю, что ты не многое рассказываешь людям. Я — тоже. У меня такое чувство, что где-то в себе ты хранишь нечто такое, чего не знает никто… что-то тайное… и я выясню это. Мы ведь что-то вроде близнецов. Понимаешь? Мы должны знать». Они *должны* знать друг друга. Ей дали имя Чарли в честь дяди. Означающее ее имя *всегда уже* напоминает о нем. Чарли — имя двойник, связующее неразрывными узами. Чарли — означающее другого *в ней* самой. Между Чарли и Чарли нет расстояния. Во всяком случае оно легко преодолевается телепатией. Что и подтверждает история на телеграфе. Впрочем, сопоставлению там телепатии с телеграфом предшествует история с телефоном. Маленькая сестра Чарли, Анна объясняет, почему их мама так громко разговаривает по телефону: «Можно подумать, что она никогда не видела телефона. Она ничего не смыслит в науке. Она считает, что может преодолеть расстояние силой своего голоса». Мама не смыслит в науке, зато верит в силу голоса, преодолевающего расстояние. Ее дочь Чарли, похоже, тоже не очень полагается на науку. Она верит в преодолевающую расстояние телепатию:



«Тень сомнения»: В дыму прибывает дядя Чарли



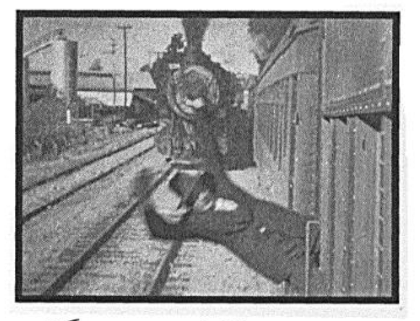
– Мисс Хендерсон, вы верите в телепатию?

– А как же иначе, ведь это моя работа.

– О, нет, не телеграфия, а телепатия мыслей. Ну, это когда вы подумали о чем-то, предположим о человеке, который вам дорог, и за тысячу миль человек этот узнает то, что вы о нем думаете, и вам отвечает. И все это мысленно.

– Не понимаю, о чем ты… Я просто посылаю телеграммы самым обычным способом.

Эта история, говоря словами статьи Фрейда «Психоанализ и телепатия», «с неоспоримой убедительностью свидетельствует о возможности передачи сильного бессознательного желания и зависящих от него мыслей и знаний». Телепатия как бы удваивает мысль, как будто отражает ее в зеркале другого. Она преодолевает пространство без помощи пишущих телеграфических приборов. Мысль разделена. Но так ли это? Тень сомнения смещается к другому.



«Тень сомнения»: В дыму исчезнет дядя Чарли

Тень сомнения ложится на каждый объект, смещая его и удваивая. Тень сомнения становится тенью смещения, порождающей двойников. Ведь сомнение раздваивает: тот человек, или не тот; убийца или нет; поделиться с кем-то своими соображениями или нет? Сомнение удваивает. Два Чарли, дядя и племянница, выясняют отношения; два детектива выслеживают дядю Чарли на Западном побережье; два детектива охотятся за ним на побережье Восточном; два детектива преследуют двух подозреваемых; две девушки в очках прогуливаются по улицам Санта-Розы; дважды семья садится ужинать; два детектива-любителя дважды заводят разговоры об убийстве; на экране появляются два ребенка, две девочки; две сцены разыгрываются на железнодорожной станции, две сцены — рядом с церковью; в фильме появляются два доктора; герой пьет два двойных бренди в баре «До двух»; официантка из этого бара работает в нем две недели; дяди Чарли совершает две попытки убить свою племянницу Чарли; дважды захлопывается за ней дверь в гараж. Вновь и вновь рефреном повторяется сцена с кружащимися в танце под мелодию «Веселой вдовы» *парами*. Пары кружатся, вращаются, смещаются. Смещение набрасывает тень сомнения. Смещение смущает. Смещается желание.

13.

Фабрика грез фабрикует желания

«2046» — фильм-сон, хотя все происходящие в нем события вполне реальны.

Вонг Кар-Вай

Желание, согласно Лакану, действует как метонимия. Оно никогда не может найти удовлетворения и всегда пребывает в постоянном смещении. Желание, человек желающий, объект-причина желания — основания психоаналитических построений. Летом 1895 года Фрейду открылась тайна сновидений,заключалась она в том, что в каждом сновидении *скрывались* и *обнаруживались* желания, множество желаний, желаний, принадлежащих разным психическим инстанциям. Сновидение — машина желания. В 1931 году в Германии выходит в свет книга Илья Эренбурга, посвященная киноиндустрии под названием *Die Traumfabrik: Chronik des Films*; по-русски — «Фабрика сна». Книга посвящена Голливуду, фабрике по производству онейропризраков. Голливуд не только и не столько отражает желания, не столько их удовлетворяет, сколько их производит; производит и удовлетворяет. Само название книги «*Фабрика* желаний» указывает на промышленное производство желаний. Производство

возможно, по крайней мере, потому, что желание, согласно формуле Лакана, это всегда желание другого. Причем, «не столько потому, что другой владеет ключом к желаемому объекту, сколько потому, что главный его объект — это признание со стороны другого». Желание не дано нам, оно будет для нас сконструировано. Таким образом, парадокс желания в том, что оно конструирует свою причину задним числом. Объект-причина желания — не столько причина желания, сколько его следствие.

Желание проявляется в фантазии, фантазия учит желать. Одни режиссеры стремятся свою фантазию ничем не сдерживать (Феллини, Параджанов, Бава), другим необходимо ее удержать, чтобы оставить зрителя в рамках «реальности». Так, Хичкок, например, воли не дает своей фантазии, он придерживается так называемой реальности. Он ее придерживается, но даже и не думает ее «воспроизводить», «отражать», «изображать». Он проводит линию своего кинематографа между фантазией и реальностью: «Я не собираюсь снимать «куски жизни»; удовольствие такого рода люди могут получить дома, на улице, да и у любого кинотеатра. Зачем же за это деньги платить? Но я избегаю и безудержной фантазии, потому что зрители должны иметь возможность отождествлять себя с персонажами». Хичкок описывает парадоксальную ситуацию: он стремится со всей точностью воспроизводить реальный мир, все его детали, но при этом его кинематограф — его мир фантазии. И его фантазия не менее достоверна и реальна, чем реальность. Хичкок показывает диалектику фантазии и реальности, или, как сказал бы Фрейд, представляет психическую реальность. В конце концов, фильмы влияют на жизнь не меньше ночных кошмаров. Хичкок в этом совершенно уверен. Фильмы столько же ярки, сколь и кошмары. Однако, кинокошмар — не кошмарное сновидение. Кинокошмар вполне комфортен. Отождествление с событиями на экране не бывает полным. Люди *любят* переживать страх, — пишет Хичкок, — когда сами они в безопасности. Хичкок понял это, читая в детстве Эдгара По. Возможно, говорит он, из чтения этих рассказов и родился саспенс. Саспенс, для Хичкока, подобен

женщине — чем больше оставляешь воображению, тем сильнее возбуждение. Воображение представляет идеал. Подобно тому, как Скотти в «Головокружении», встретив девушку, похожую на потерянную возлюбленную, пытается превратить новую знакомую в, казалось бы, утраченный идеал, так и сам Хичкок формирует свою реальность в соответствии с идеалами своей фантазии. Его фантазии — на экране. Кинематограф — форма общественной фантазии. Фантазия одновременно оказывается протестом против существующего порядка и его утверждением.

Для Фрейда, как и для героини «Пурпурной розы Каира», фантазии защищают от невыносимых тягот реальности. Именно по этой причине в «Диалектике просвещения» Адорно с Хоркхаймером говорят, что кино предназначено для обреченного зрителя, который погружается в мир чужих грез, фантазий, сновидений. В терминах Лакана, однако, скорее стоит говорить не о том, что фантазия защищает от реальности, сколько о том, что она восполняет лакуны в символическом и защищает от *реального*. При этом она не только защищает от ужаса, но и создает его. Фантазия не просто запечатывает ужас *реального*, но самой печать на него указывает.

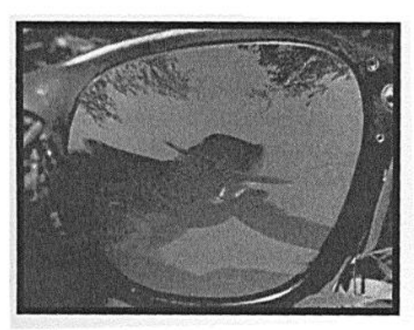
В XI семинаре Лакан говорит, что в упорядоченных зрением отношениях, «объект, от которого зависит фантазм, на котором повис мерцающий, колеблющийся субъект, — это взгляд». Этот взгляд и есть объект-причина желания. Этот взгляд и поддерживает субъект, задает ему диспозицию. Между глазом и взглядом образуется то расстояние, в котором и проявляет себя скопическое влечение — влечение смотреть и подсматривать. Реальность структурируется фантазмическим продуктом этого влечения. То, что по привычке называется реальностью, как раз носит фантазийный характер. Реальность — представление о таковой. Реальность — фантазия реальности. Кино же оказывается ближе к реальному, травме, и в этом смысле оно опаснее «реальности». Ценность кино как в том, что оно реальнее реальности, так и в том, что оно опаснее реальности.

В кино происходит незримая встреча онейроткани, образов и звуков с желаниями субъекта. Кино, — пишет Кристиан Метц, — «дает пищу фантазматическому потоку субъекта в виде привнесенного извне дополнительного материала и орошает образы его желания». Образы его смутного, ускользающего желания. Образы его формулируемого в кинофантазии желания.

Фантазия, — отмечает Жижек, — «это есть собственно экран, отделяющий желание от влечения». Кинофантазия конституирует желание, задает условия его появления. На экране фантазии проступает желание.

14.

Макгаффин, этот смутный объект желания



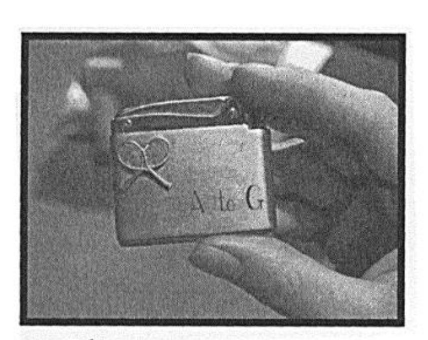
Убийца отражается в очках жертвы «Незнакомцев в поезде».

— Я где-то читал, что есть такой типа доктор, психо- что-то там, которому расскажешь сон, и больше он тебе не снится.

— Точно.

— Не будешь смеяться, если я тебе расскажу?

Филип Рейвн «Киллер» — Эллен Грэм, «Оружие для найма»



Объект - разменная зажигалка «Незнакомцев в поезде».

Ускользающий, смещающийся объект желания, *объект а*, как называет его Лакан, — всегда другой объект. Это всегда уже какой-то еще, не этот объект. Понимание «ошибки», признание того, что объект — не тот, приходит задним числом. Функцию этого *объекта а*, ускользающего объекта желания, на взгляд Жижека, у Хичкока принимает на себя МакГаффин. Сам по себе МакГаффин — ничто, нейтральный объект, пустота, но играет он принципиальную, структурирующую роль. *Объект а* у Хичкока, — то, что ускользает от взгляда, та тайна, которая запускает действие, но сама при этом оста-

ется неизвестной. Функцию этой пустоты может выполнять зашифрованная мелодия, тайная формула и т.д. «*Объект а* — такой объект, который может воспринять только взгляд, «искаженный» желанием, такой объект, который не существует для "объективного" взгляда». Пустота наполняется, когда сталкивается с желающим взглядом.

Хичкок приводит пример работы МакГаффина в кинофильме «Иностранный корреспондент». Тайна, которая лежит в основе киноповествования, так и остается нераскрытой. Ее так никто и не узнает. Она потому и тайна, что ее никто не знает и не узнает. Ван Меер уносит тайну с собой в могилу. «Его секрет и был нашим «МакГаффином»!» — говорит Хичкок. В данном случае, продолжает он, это «то, за чем охотятся шпионы».

Само слово «МакГаффин» Хичкоку подбросил в 1934 году один из его ассистентов, Ангус МакФэйл, во время съемок кинофильма «Человек, который слишком много знал». С тех пор Хичкок больше никогда не расставался с МакГаффином. МакФэйл, а затем и Хичкок пересказывают следующую историю происхождения этого понятия. Из Лондона в Шотландию едут два господина. Один спрашивает: «Что это там за сверток на багажной полке?» — Второй отвечает: «О, это МакГаффин.» — «Что еще за МакГаффин?» — «Ну, как же, это приспособление для ловли львов в Горной Шотландии». — «Но ведь в Горной Шотландии не водятся львы». — «Ну, значит, это не МакГаффин». «МакГаффин, — говорит Хичкок, — это, в сущности, ничто». Это ничто в «39 ступенях» — секретная формула для конструирования самолетного мотора, которую шпионы «записывают» в память мистера Мемори, чтобы вывести из страны. Тайна МакГаффина — и в этом весь трюк — создает тайну и сохраняет ее как тайну.

В «Леди исчезает» МакГаффин — популярная мелодия. «Чистейший МакГаффин», по словам Хичкока, представлен в кинофильме «На север через северо-запад»: «В чикагском аэропорту человек из ЦРУ объясняет ситуацию Кэри Гранту и тот в недоумении обращается к стоящему рядом, имея в виду Джеймса Мейсона: «Чем он занимается?» А этот контрразведчик: «Можно сказать, вопросами импорта

и экспорта». — «Но что же он продает?» — «Государственные тайны». Вот видите, МакГаффин здесь в своем чистейшем выражении — он не представляет собой ровным счетом ничего!»

Тайна сновидения открывается Фрейду. Тайна кинематографа открывается Хичкоку. Тайна эта — тайна желания, *объекта а*, МакГаффина.

Фрейд обнаруживает в сновидении конфликт желаний. Он может выражаться в частности, в эффекте застывания, в невозможности сдвинуться с места. На подобном эффекте построен кинофильм Луиса Бунюэля «Ангел-Истребитель». Герои не могут переступить порог дома. Они не в состоянии воплотить одно простое желание — покинуть вечеринку, выйти на улицу, уйти с экрана. Хотят, но не могут. Бунюэль сам заинтригован этой «непостижимой невозможностью осуществить простое желание». На пути желания всегда оказывается препятствие. Это препятствие и поддерживает желание. «Смутный объект желания» — история такого вечно отложенного желания. Как только женщина, кажется, готова отдать свою любовь сгорающему от желания мужчине, тут же возникает еще одно неожиданное и даже абсурдное препятствие, откладывающее удовлетворение на потом.



Преграда на пути к «Смутному объекту желания».

Отсрочка удовлетворения его желания, казалось бы, вызвана нежеланием роковой женщины его удовлетворять. Однако Лакан отмечает, что желание сексуальных отношений с Прекрасной Дамой на деле наталкивается на *внутреннее препятствие*: для мужского желания нет ничего более страшного, чем намерение с ее стороны удовлетворить это желание. На самом деле рыцарь ее сердца ждет от нее лишь нового приказа об отсрочке рокового приговора. Фигура роковой женщины воплощает одновременно и наслаждение, и его потерю. Особенность отношений с ней такова, что никогда, ни при каких обстоятельствах мужчина не может добиться желанной с ней встречи: она остается недоступной навсегда. Удовлетворение желания не влечет за собой ничего, кроме смерти.

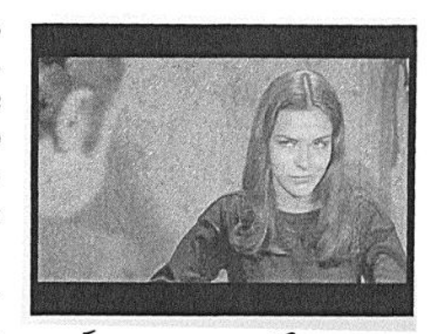
Отсрочка оказывается структурой, поддерживающей желание главного героя, и одновременно мотором фильма. История филь-

ма — история желания главного героя (его играет Фернандо Рей), которую он рассказывает своим соседям по купе. Эта история время от времени прерывается разными событиями в поезде. Помимо этих разрывов в повествовании, история самого желания прерывается взрывами террористических актов, информационными сообщениями о терактах и террористах. Эти разрывы создают между историей желания героя и его страхами эффект того, что куртуазная любовь суть сексуальный терроризм.

Объект-причина желания героя Фернандо Рея не просто ускользает, но еще и раздваивается. Роковая женщина, ради которой герой готов на все, не одна. Бунюэль прибегает к невероятному и в то же время самому прямому решению: роль роковой женщины по имени Кончита исполняют две актрисы (Кароль Буке и Анхела Молина). Два лица, два стратегии соблазнения усиливают эффект непредсказуемости поступков Кончиты. Инаковость коренится в ней самой. Кончита не равна себе, отлична от себя. Истерически-раздвоенная конструкция оказывается совершенно неуловимой. Вопрос, чего же хочет Кончита, неизбежен и неразрешим. Парадокс ее в том, что, с одной стороны, между двумя Кончитами поддерживается мощное напряжение, разрыв, поле смещающегося, буквально выскальзывающего желания. С другой стороны, идеальная роковая женщина — соединение (но не полное слияние) двух женщин в одной. В одном лице сохраняется жар и холод, чувственность и рассудительность, женственность и мужественность. Идеал роковой женщины — творение мужской фантазии о некастрированной, фаллической женщине без нехватки.



Лицо «Смутного объекта желания».



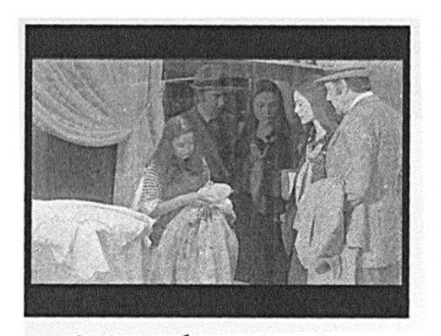
Еще лицо столь же «Смутного объекта желания».

Этот идеал указывает на расщепление любви и желания. Хорошо известен симптом, при котором мужчина не может желать женщину, которую он любит, и, соответственно, не любит ту, что хочет. Любимая, уважаемая, почитаемая женщина оказывается на слишком уж близком расстоянии от родной матери. Она приближает к табуированной зоне инцеста. Страсти по роковой женщине воспроизводят жуткую двойственность отношений с Всемогущей Доэдипальной

Матерью, ведь именно эта Фаллическая Богиня дает жизнь и несет смерть.

Влюбленный в свой Идеал рыцарь поет песнь своей страсти при наличии экрана, или, как пишет Лакан, «барьера, окружающего, изолирующего Прекрасную Даму». На этом экране герой может столкнуться с отражением своего собственного желания. На этом экране готов развернуться кошмар смертоносной встречи с собственным желанием. Она — проекция внутреннего механизма самоуничтожения. Для Лакана, объект желания, если бы и был достижим, то только как частичный и анаморфический. Прямой взгляд на объект показывает лишь пустоту. Анаморфоз воплощает в жизнь две функции одновременно: функцию зеркала, на которое проецируется идеал субъекта, и функцию предела, экрана.

Недостающий объект желания проецируется на экран. Любовь, в отличие от желания, не метит ни в какой конкретный, материальный объект. Формула Лакана: «любить, значит, давать то, чего не имеешь». В случае героя Фернандо Рея и его «смутного объекта желания» возникает вопрос не только о том, что он может дать, но и о том, кому именно. Почему герой Фернандо Рея не замечает, что влюблен в двух женщин? Славой Жижек предлагает два ответа на этот вопрос. Первый: на самом деле, герой *знает*, что женщин — две, но ведет себя при этом так, будто она одна, поскольку фантазия призывает его не обращать внимания на сознательное знание. Второй: на самом деле, женщина — одна, но герой проецирует на нее типичный патриархальный фантазм о слиянии двух женщин — проститутки и верной жены; этот фантазм и расщепляет героиню.



«Смутный объект желания» по ту сторону витрины.

Какой бы фантазм здесь не действовал, поддерживается он недоступностью Женщины. Она как будто оказывается в положении Вещи, той самой, которая по Фрейду-Лакану, исчезает с рождением представления о ней. Не удивительно, что Жижек говорит о проявлении в этой истории логики куртуазной любви и сублимации в самом что ни на есть чистом виде: «некий обыденной объект или действие становятся недостижимыми или невозможными для свершения, ког-

да оказываются в позиции Вещи — хотя вещь легко схватить, вся вселенная настроена таким образом, чтобы раз за разом производить непостижимую связь, блокирующую к ней доступ». Женщина/Вещь — то, что поддерживает желание, поскольку принадлежит невозможному *реальному*. Женщина/Вещь — по ту сторону символической вселенной. Между ней как фундаментальным пределом и банальными препятствиями и возникает короткое замыкание «Смутного объекта желания».

Замыкается тайна желания. Тайна отождествления с желанием. Тайна одержимости желанием Другого.



Тень «Носферату» приближается к одержимой снами

15.

Одержимость отождествления



Зритель, не поддавайся кинопсихозу!

Виктор Шкловский



«Жилец».

Отождествление с другим ведет к одержимости другим. Польский эмигрант Трелковский в кинофильме Романа Поланского «Жилец» поселился в Париже в квартире, в которой предыдущая квартирантка, молодая девушка, пыталась покончить с собой, выбросившись из окна. Трелковский — робкий служащий, живущий в страхе, что соседи собираются довести его до помешательства так же, как довели предыдущую квартирантку. Страх иностранца в поисках идентичности все сильнее толкает его на идентификацию с девушкой-самоубийцей. Все, что его с ней связывает — место, квартира. Здесь обитает ее призрак. Девушка-призрак овладевает Трелковским. Он начинает использовать косметику девушки, одевать ее туфли, платье, покупает парик. Он утрачивает грань между «ней» и «собой». Он становится ей. Он — сам себе иностранец. В конце концов, в приступе паранойяльной шизофрении, одержимости и раздвоения, окончательно идентифицировавшись с девушкой, Трелковский в ее одежде выбрасывается из окна. История заканчивается так же, как и начи-

нается — больницей. Только теперь вместо незнакомки-девушки-неудачницы-самоубийцы здесь лежит знакомый зрителю Трелковский-неудачник-самоубийца.

В роли Трелковского Поланский. Поланский — Трелковский? И да, и нет. Режиссер, конечно же, отождествляется со своими собственными персонажами. Так Хичкок не только на миг, едва заметно появляется в своих фильмах, но и частичку себя, как и любой другой режиссер, привносит в жизнь своих героев. В этом смысле кинофильм нарциссичен, как нарциссично сновидение. Дэвид Спото пишет, что самый яркий пример идентификации Хичкока — Скотти в «Головокружении». Скотти — *альтер эго* режиссера. Когда доктор говорит, что Скотти «страдает от острой меланхолии в сочетании с комплексом вины», то «диагноз этот поставлен самим Хичкоком, и диагноз этот на самом деле поставлен самому себе». Хичкока с детства преследовал ужас перед возможным нарушением закона, ужас быть «плохим мальчиком». Когда Хичкока однажды спросили, какую надпись он хотел бы «видеть» на своей могиле, режиссер ответил: «Вот что мы делаем с маленькими плохими мальчиками». История плохого мальчика показана в кинофильме «Псих» (в русском прокате то «Психо», то «Психоз»; в угоду привитому переводу будем говорить о «Псхозе»). Эта история о том, как плохой мальчик убил маму и, в конце концов, стал ею одержим. Мертвая мама овладела плохим мальчиком, чтобы он стал хорошим, как она.

Одержимость «психа» Хичкока подобна одержимости «жильца» Поланского. Жилец превращается в жилицу, псих — в свою маму, в давно умершую маму. И жилец, и псих раздваиваются. И тот, и другой живут двойной жизнью. Они сами себе не свои.

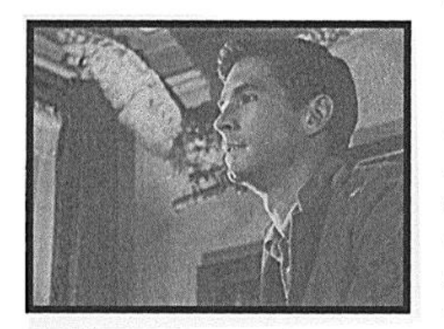
Отождествление в «Психозе» героя (Энтони Перкинс) с мамой — первичное, зеркальное, воображаемое. Воображаемое *и* символическое. Но символическое в перверсивно-фетишистском отказе от символизации. Не удивительно, что хобби этого маньяка — таксидермия, он набивает птичьи чучела. Он знает птиц. Он знает, мертвые птицы — живы. Он знает, что они все время за ним наблюдают. Их мерт-



Мама «Психоза».

вый взгляд отражает его вину. Их глаза — «матрица идентичности и вины». Хичкок подтверждает этот взгляд: «совы принадлежат ночному миру, они — наблюдатели, и это привлекает мазохизм Перкинса».

Эдипальная структура у героя Энтони Пернкинса вновь и вновь переустанавливается, и в этом отношении она и выражена, и нет. Кинофильм «Психоз» разрывает привычное голливудское эдипальное повествование. Структура представлена в неустанавливаемом установлении. «Поскольку эдипов сценарий поддерживает всю динамику повествования, вводит в игру идентификации и активирует половые различия, то он оказывается универсальным принципом создания фильмов в американском кинематографе» (Беллур и Росолато). Не случайно Хичкок уделяет особое внимание одному, казалось бы, микроскопическому по времени моменту — убийству главной героини в душе. Марион Крейн (Джанет Ли) гибнет, не дожив до середины фильма. Нож, по Хичкоку, должен быть занесен и резко пущен по экрану. Нож должен разорвать экран, разрезать фильм на части, растерзать идентификацию взгляда, выставить напоказ всю ярость шизопаранойи одержимого. Этот эпизод — разрыв фильма. Теперь он, Норман Бейтс (Этнони Перкинс) — главный герой. К нему приковано внимание. Момент убийства, по Жижеку, это — ось фильма, ось истерия/психоз, желание/влечение, истерическая идентификация/психотическая дезидентификация.



«Психоз» сына-таксидермиста.

Разделенная идентификация «и-и» одержимого мамой маньяка-таксидермиста не только фундаментальна для сновидения, но представляет параноидно-шизоидную ситуацию стадии зеркала. Хичкок, как и Ранк, в свое время был потрясен функцией зеркал в «Студенте из Праги». Отождествление, раздвоение, потеря *собственного я*, раздирающая на части агрессия потребовала для «Психоза» множество зеркал. Во время подготовки к съемкам фильма Хичкок потребовал от художественного директора Генри Бамстеда использования зеркал везде, где только можно. Зеркала удваивают и разделяют пространство в гостинице, офисе, дома у Марион, в машине, где она следит через зеркальце заднем вида за преследующей ее полицейской машиной, в

дамской комнате на станции по продаже подержанных автомобилей, у стола в офисе мотеля, в номере мотеля, в комнате матери Нормана. Параноидно-шизоидное преследование-раздвоение выражено «внешним» пространством. Не только зеркалом как признаком рождения субъекта; не только зеркалом как признаком расщепленного субъекта; не только зеркалом как инструментом самопознания. Но и драматизацией всего пространства фильма, того, что Хичкок, как преемник немецкого экспрессионизма, называет основной геометрией. Пространство кадра рассекается резкими горизонтальными и вертикальными линиями. Конфликт кадра передает конфликт идентичности героев. В этом воображаемом пространстве живет и переживает его зритель.

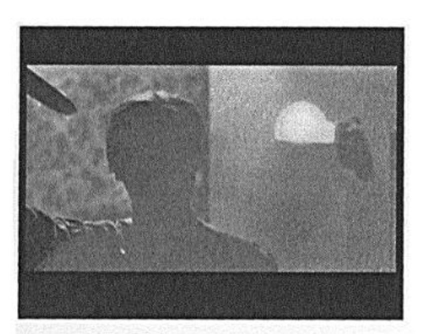
Его ждут другие расщепления. Он следует за камерой. Он видит Джанет Ли. Вместе с ней он переживает, не схватят ли ее. Вместе с ней, сидящей за рулем автомобиля, мчащегося прочь от сцены преступления, слушает он голоса призраков. Он загипнотизирован ее взглядом. Он слышит ее голоса. Он расщеплен. Казалось бы, не стоит ему идентифицироваться с воровкой на грани нервного срыва, но Хичкок именно на эту раздвоенную идентификацию и рассчитывает. То же самое касается и Нормана Бейтса. Зритель в шоке от совершенного убийства, но он переживает вместе с убийцей, как бы не осталось следов преступления. «Когда Тони Перкинс избавляется от своей жертвы, когда машина с телом на какой-то миг замирает в болоте, публика начинает ужасно волноваться! Такова одна из величайших загадок психологии зрителя!» — подмечает Хичкок.


«Психоз» во взгляде соглядатая

Еще одно постоянно повторяющееся расщепление в «Психозе» — между образом и голосом. Зритель видит лицо Марион и слышит голоса тех, кто ее разыскивает. Зритель видит лицо Марион и слышит голоса Нормана Бейтса и его матери. Зритель видит лицо Нормана Бейтса и слышит голос его матери. Призрачность голоса удвоена на фоне лиц, казалось бы, не являющихся носителями голоса.

Идентифицируясь с героиней или с героем, зритель никогда не обладает зрением, дающим полное знание. Это всегда лишь частич-

ное знание. Несовершенное, частичное зрение. Таков классический эдипальный мотив — история известна лишь *слепому* Тересию. Хичкок прибегает к вуайеристскому мотиву подглядывания в дырочку. Герой Перкинса подсматривает за жертвой в дырочку, снимая со стены репродукцию картины с Сусанной и старцами. Старцы подглядывают за тем, как Сусанна собирается купаться. Норман подглядывает за Марион, намеревающейся принять душ. Художественная репрезентация с вуайеризмом и сексуальной эксплуатацией замещается самим действием; и нож убийцы указывает на стилизованную сцену сексуального насилия. Сцена начинается с кричащего рта и занесенного фигурой-тенью ножа.



«Психоз» разворачивается в душе.

Одна из заключительных сцен «Психоза»: сестра Марион находит, наконец, мать Нормана. «Мать» поворачивается. Она привязана к креслу, как привязан к нему режиссер, как привязан к нему зритель. Она поворачивается лицом смерти. Череп матери скалит зубы. Мать давным-давно в другом месте. Она окончательно овладела телом сына. Он улыбается. По его руке ползет муха. Он — теперь окончательно сам себе не свой — разыгрывает идиому «и мухи не обидит». Зритель вновь слушает голос. Его внутренний голос, уже не его голос, голос матери. Кино — и «Психоз» это показывает более чем убедительно — лучшее средство, как говорил Эйзенштейн, для изображения внутреннего монолога. Только «киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека... Ибо только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли». Внутренний материнский голос Нормана Бейтса рассуждает: «... Он всегда был плохим, и даже хотел им сказать, что это я убила этих девиц и мужчину, как будто я способна на что-либо, кроме как сидеть и смотреть как одно из его чучел. Они знают, что я даже пальцем не могу двинуть. И они правы, и я буду сидеть тихо, если они подозревают меня. Они наверное наблюдают за мной. Пускай! Пусть они видят, что я за личность. Я даже не прихлопну муху. Надеюсь, они наблюдают, они увидят. Они увидят и узнают, и скажут: как же, она не обидела бы и муху». По руке Нормана ползет муха.

Жижек отмечает, что разрыв между двумя заключительными сценами — той, в которой психиатр рассказывает о травме матереубийцы Бейтса, его раздвоении, его окончательной идентификации с матерью, и той, в которой зритель слушает монолог «она не обидела бы и муху» — «говорит о тупике современной субъективности больше, чем дюжина эссе в духе критики культуры. Может показаться, что мы имеем дело с известным расколом между экспертным знанием и нашими персональными солипсистскими мирками, на который сетуют многие социальными критики...». Эта оппозиция противопоставляет психиатра, представителя бесстрастного «объективного знания», который увлеченно и даже тепло рассказывает историю болезни Нормана Бейтса, замкнутому миру самого Бейтса, миру, в котором не достает всего лишь одного человека — его самого. «Цена, которую я должен заплатить, чтобы стать «самим собой», цельной личностью, — это тотальное отчуждение, мое становление Другим по отношению к себе же самому: препятствие моей полной самотождественности и есть главное условие» существования как субъекта.

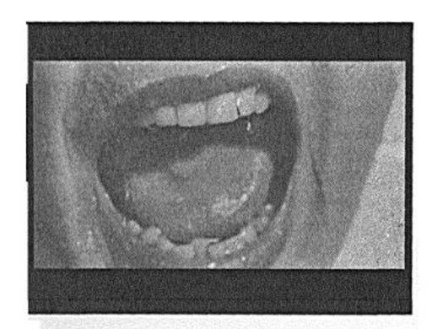
Именно поворотная сцена «Психоза», убийство в душе становится самой знаменитой и одной из самых цитируемых в кинематографе. С этой сцены, с этой цитаты начинается «Переодетый для убийства» (в русском прокате «Бритва») Брайана Де Пальмы. Цитата эта не доводится до конца: главная героиня в душе. Ее убьют. Но не как у Хичкока, а потом. Ножом, но не в душе. Убийство отложено. От преследования не уйти. Таков один из законов онейрологики. Уйти от преследования во сне — проснуться. Но пока фильм не закончился... нас ждет одержимость, расщепление, шизофрения.

Экран «Бритвы» расщеплен. На одной половине психоаналитик, психиатр, доктор Эллиотт (Майкл Кейн) смотрит телевизор (расщепление в расщеплении). Его будущая жертва, Лиз Блэйк, расщепляется двумя телефонами, затем двумя зеркалами.

Доктор Эллиотт оказывается транссексуалом. Эдипальная травма неразрешена. Он и мужчина, и женщина. Он — Бобби. Он одержим тем, кто подавляет его мужественность. Возбуждение ведет к

убийству того, кто возбуждает. Убийство другого совершается из-за себя возбужденного по-мужски.

Крик «Переодетого для убийства» отдается эхом «Психоза». Так кричит душа, готовая покинуть тело. Смерть или оргазм? Что решит зритель? Кто — зритель?



«Психоз» разворачивается в душе.

16.

Один фильм?

Сновидение предлагает взгляду мир, отвечающий желаниям. Мир отвечает. Но у ответа этого множество толкований. У сновидения множество толкований. У кинофильма множество толкований. Бернардо Бертолуччи говорит:

> *«спросите у выходящих из зала об увиденном, и вы услышите в ответ множество самых разных историй».*

Разве можно сказать, что все зрители видели один и тот же фильм?

Один говорит: это — очень интересный фильм. Другой: — да, ничего особенного. Третий: фильм — отвратительный! Для того чтобы фильм произвел впечатление, что-то в нем должно задевать струны, фантазмическое пространство зрителя. При этом не стоит забывать, что с психоаналитической точки зрения, даже отдельно взятый зритель не есть нечто целостное. Кристиан Метц напоминает: отношение к фильму — любовь или неприязнь — находится в зависимости от различных психических инстанций зрителя. Неудовольствие «может возникать со стороны *оно*, которое кинофильм не смог соответствующим образом насытить... может проистекать в равной мере из вторжения *сверх*-я и защиты *я*, которое испытывает страх и переходит в контратаку, когда удовлетворение *оно*, напротив, оказывается чрезмерно интенсивным». То, что соответствует одному желанию, проти-

воречит другому. О чем и писал Фрейд в «Толковании сновидений». Субъект расщеплен. В субъекте — субъекты.

Зритель может пребывать в смятении. В смятении, подобном тому, какое возникает после некоторых сновидений. Почему это приснилось именно мне?

Почему мне необходимо пересказать сновидение? Чтобы оно обрело существование? Чтобы оно стало достоянием памяти?

Герои кинофильма «Под покровом небес» Бертолуччи приезжают из Америки в Марокко. Они сидят в кафе. Порт Морсби (Джон Малкович) вдруг говорит своей жене Кит и спутнику Джорджу Таннеру:

– Мне вчера приснился странный сон, я только что его вспомнил.

– Порт, прошу тебя, чужие сны — это такая тоска, — говорит Кит.

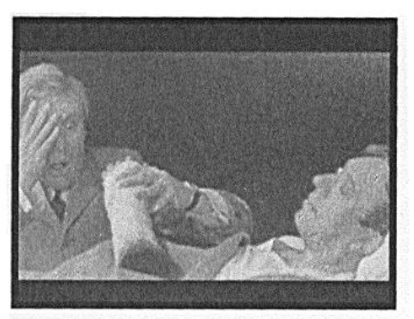
– Я знаю, что это тоска. Но я хочу вспомнить, потому и хочу рассказать. Я ехал на поезде и понял, что он скоро сойдет с рельс, врежется в гору каких-то простыней… Я знал, что нужно остановить поезд…

– Ну что ты рассказываешь, если знаешь, что другим скучно, — вновь вмешивается Кит.

– Может, Таннер хочет послушать.

– Да, сны это как раз в моем стиле.

– В какой-то момент я понял, что смогу предупредить катастрофу, если сумею открыть рот и закричать. Но потом я понял, что слишком поздно. Потому что я потянулся к стоп крану и разбил себе рукой зубы, как будто они были гипсовые. Я начал всхлипывать, издавать страшные всхлипы, которые бывают только во сне, во время кошмара…



Сон о «Бриллиантовой руке».

Порт хочет рассказать, чтобы вспомнить. Он хочет вспомнить, чтобы понять. Что значит этот сон? Он предписывает всю историю? В нем прошлое, настоящее и будущее? В нем — судьба?

Каково желание героя фильма? Каково желание сновидца? Каково желание зрителя?

Желание — это *всегда уже* толкование. Сновидение — уже интерпретация. Кинофильм — уже трактовка. Сколько зрителей — столько смыслов. Сколько зрителей — столько истин. Сколько зрителей — столько толкований.

III.

Функция сновидения в кино



Что только не привидится «Доктору Джекилу и мистеру Хайду»!

1.

От экрана сновидений к киноэкрану

Я прежде всего телесно, оно не только поверхностное существо, но даже является проекцией некоторой поверхности.

Зигмунд Фрейд

В 1946 году американский психоаналитик Бертрам Левин в статье «Сон, рот и экран сновидений» вводит в оборот новое понятие — *экран сновидений*. Уже в названии этой статьи мы сталкиваемся с парадоксом: экран должен быть связан с глазом, но оказывается связанным со ртом. Парадокс этот вызван тем, что появление экрана сновидений связано с самой ранней фазой становления ребенка, которую в психоанализе принято называть оральной, и иногда даже орально-каннибалистической. Грудной младенец засыпает, удовлетворив свой жизненно необходимый запрос в любви и голоде. Последнее, что он видит, прежде чем удовлетворенно заснет, — грудь матери. Поверхность этой груди и становится тем самым экраном, на который проецируется сновидение. След груди в памяти, ее воображаемый отпечаток становится поверхностью для проекций. Простейшее инфантильное сновидение — экран. Просто экран, и никаких образов. Насытившийся рот тем временем уступает место глазу. Поглощение ртом сменяется поглощением

глазом. Господство оральной эротики с присущим ей каннибалистическим пожиранием мира постепенно замещается зрительной эротикой, вуайеризмом, скопофилией, пожирающей мир глазами. В 1964 году Жак Лакан говорит об особом скопическом (*skopoe* — рассматривать) влечении. Развитие этого влечения относится *и* к нарциссической стадии распознавания собственного отражения в зеркале, *и* к тому влечению к подсматриванию, которое Фрейд связывает с желанием ребенка понять свое происхождение, ответить на вопрос, кто он такой, откуда он взялся и куда он идет. Ребенок задается вечными вопросами, с которых начинается бег Лолы: «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем? Откуда мы знаем то, что мы знаем? Почему мы во что-то верим?»



За экраном «Нежной кожи».

В 1948 году Бертрам Левин продолжает свое исследование в статье «Предположительные выводы из экрана сновидений». В ней он вновь формулирует понятие *экрана сновидений* на основании аналогии с *киноэкраном*. Черта для проведения прямой аналогии между этими экранами — их *невидимость*: «Подобно своему аналогу в кино, экран сновидений либо просто не замечается зрителем, либо игнорируется в пользу интереса к картинам и действию, которые на нем происходят». Экран — это фон, фон представленный, но не обязательно видимый. Впрочем, экран этот не обязательно совсем уж непредставимый. Одна пациентка Левина видит экран, который разворачивается, *roll up*, а затем после окончания сновидения, сворачивается, *roll off*. Сворачивание онейроэкрана, по крайней мере, отчасти объясняет феномен забывания сновидений; а, возможно, и забывания кинофильмов. Сеанс окончен. Экран погас.

Экран больше не показывает. Экран уже не экранирует. Экран теперь не защищает.

Экран сновидений — поверхность, кожа. Растворение в кино вызвано установлением «телесного» контакта, интерфейса «между кожей зрителя, представленной глазами, и кожей реального, представленной экраном». Как говорит профессор Брайан О'Бливион, «телевизионный экран стал сетчаткой глаза психики». Экран переместился. Сновидение запечатлено на сетчатке киноэкрана.

2.

От личного сновидения к публичному

Кажется, это Мария Вине сказала, что человек спит в башмачке своего детства, и это именно так. И тогда мне пришло в голову: а что, если сделать фильм, совершенно реалистический, в котором вдруг открываешь дверь и входишь в свое детство, потом открываешь другую дверь и выходишь в действительность, а после заворачиваешь за угол и входишь в какой-то другой период своего существования, и жизнь идет своим чередом. Вот так родилась идея «Земляничной поляны».

Ингмар Бергман

С изобретением кинематографа на смену пересказу сновидения приходит возможность его показа. У режиссера появляется шанс изобразить на экране, показать публике увиденное во сне, представить сновидение, видение своего героя. Кинематографическая реальность настолько близка реальности сновиденческой, что у режиссера всегда есть шанс использовать целлулоид для воспроизводства своего собственного сна. Свои сновидения представляют публике Акира Куросава, Луис Бунюэль, Ингмар Бергман…

Редактор журнала «Чаплин» беседует с Бергманом:

– Ты часто видишь сны?

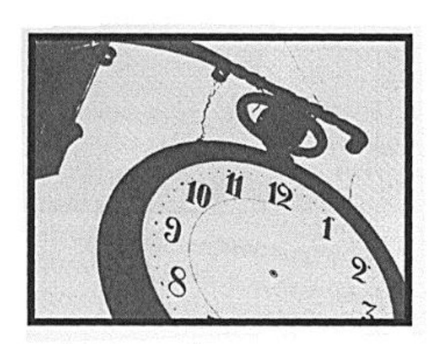
– Чрезвычайно часто.

– А ты запоминаешь их?

– Иногда.

– И записываешь?

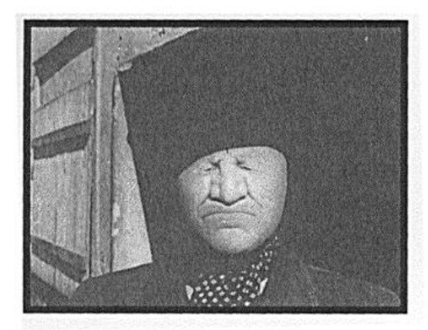
– Да, если они могут пригодиться. Временами, пока мне снится сон, я думаю, что надо бы его запомнить и потом снять об этом фильм. Это уже чисто профессиональное заболевание.



Сновидение «Земляничной поляны».

В фильме «Земляничная поляна» Ингмар Бергман в согласии с кинематографическим заболеванием восстанавливает на экране собственное сновидение. Он вспоминает: «Сон про гроб я видел сам, в фильме он воспроизведен. Сон этот преследовал меня. То, что я сам лежу в гробу, я придумал, но то, что катафалк налетает на столб, гроб падает и из него вываливается мертвец, я видел много раз».

В самом начале фильма мы видим сон главного героя. Пустынный город. Он смотрит на уличные часы. На них нет стрелок. Из-под часов на героя смотрят очки-глаза. Он открывает карманные часы. Стрелок не видно. Под звук бьющегося сердца герой вглядывается в молчащие уличные часы без стрелок. Затем идет вперед. Останавливается. Возвращается. Проходит под часами. Оборачивается. Видит спину какого-то человека. Касается его плеча. Человек оборачивается. У него нет глаз. В нем не увидеть себя. Безглазый падает. Герой идет дальше под звуки боя часов. Навстречу ему выезжает карета с гробом. Карета бьется колесом о фонарный столб. Колесо отваливается. Гроб падает. Из-под крышки показывается рука. Рука оживает. Хватает за руку героя, пытаясь, то ли затащить его к себе в гроб, то ли выбраться из гроба. В гробу старик, похожий на героя. Двойник просыпается.



Сновидение «Земляничной поляны».

Он — во сне не он. Время — во сне его отсутствие. Смерть — во сне бессмертие.

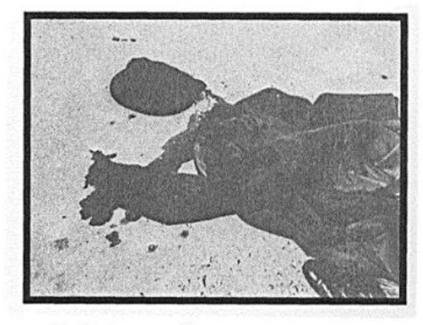
Профессор Борг (Виктор Шёстрём) видит этот сон перед поездкой в Лунд, где его должны чествовать. Функция сновидения — эпиграфическая, предписывающая дальнейшие события. Сон — предсказание, предпоказание. Сон задает тон всему киноповествованию.

Сон предписывает видения-воспоминания юности, которые оказываются удивительным образом дважды нереальными, — не только потому, что это — совершенно определенно воспоминания, но еще и

потому, что в воспоминаниях этих нет и быть не может самого главного героя.

Сон предписывает аварию на дороге.

Сон предписывает короткий визит, который герой наносит по пути своей матери. Мать показывает ему золотые часы. На них нет стрелок.


Сновидение «Земляничной поляны».

Сон предписывает другие сны. В частности — воспоминание-фантазию во сне. Герой представляет, как его жена вступает в отношения с другим человеком. Причем, эта сцена, сцена сна, обрамлена двумя другими: герой сначала на экзамене, затем — в загробном царстве.

Сон предписывает одну из идейных линий развития фильма, которую можно назвать «мертвые люди»: мать → ее сын, профессор, главный герой фильма → его сын. Все они предстают неживыми при жизни.

Эпиграфическое сновидение «Земляничной поляны» прокручивает жизнь профессора в другом измерении. Оно подводит итог жизни, останавливая стрелки часов существования. Оно показывает невозможность итога, снимая границу между «живым» и «мертвым».

Сновидение — другая сцена. Оно *всегда* переносит на другую сцену. Иногда буквально на сцену. В «Скромном обаянии буржуазии» Луис Бунюэль показывает нам увиденный им типичный сон такого рода *перемещения*: «Мы пошли на обед к полковнику, а оказались на сцене в театре». Сон этот типичен и в том смысле, что его «часто видят актеры театра и кино». Бунюэль передает свое сновидение одному из персонажей, существенно его при этом видоизменяя. Вот как он сам его описывает: «мне надо непременно через несколько минут выйти на сцену, а я забыл свою роль. Этот сон может быть очень длинным, очень сложным. Я волнуюсь, схожу с ума, публика нетерпеливо свистит, я ищу помрежа, директора театра, я говорю ему: это ужасно, что мне делать? Он холодно отвечает, что я должен как-то выпутаться, что занавес поднят, что больше нельзя ждать. Я в диком страхе. Такого рода сон я попытался воссоздать в фильме "Скромное обаяние буржуазии"».


Сновидение «Земляничной поляны».

Конечно же, в контексте киноповествования сновидение *искажается*. Сон теперь принадлежит не актеру (Бунюэлю), оказавшемуся на сцене и забывшему роль. Теперь его «видит», а точнее «показывает» буржуа, оказавшийся в компании себе подобных за столом. Теперь стол *перемещается* из ресторана на театральные подмостки. Весь фильм буржуа переходили от стола к столу, теперь пришло время переместиться самому столу, этому, можно сказать, главному герою буржуазного действия. В результате перемещения скромные буржуа превращаются в актеров. Сцена утраивается: мы видим *театр в сновидении в кино*. Смещение как искажение действует и в сновидении Бунюэля (режиссер, снимающий актеров, превращается в актера), и в киносновидении (стол из ресторана переносится на театральные подмостки).

Экранизация сновидения как будто напоминает о том, что сновидение при всей его интимности представляет собой экспозицию, выставление героев напоказ. В сновидении они — на сцене, на *другой сцене*, как говорил Фрейд. Во сне все — актеры. Все я — не я.

С появлением кино появляется возможность воспроизведения, показа сновидений. Сновидения, самые интимные, никем кроме сновидца невспоминаемые, отныне выставлены на всеобщее обозрение. Сновидение теперь можно экранизировать, инсценировать, разыгрывать.

При этом его можно и даже нужно воспроизводить ярче реальности. Именно в этом заключается ход Хичкока. Как представить сновидение в кино? — Нужно «передать галлюцинации с особой визуальной остротой и ясностью — ярче, чем эпизоды реальной жизни». Кино реальнее реальности. Сновидение реальнее реальности. Теоретик кинематографического аппарата Жан-Луи Бодри напоминает: впечатление от кино отличается от впечатления от обыденной реальности, но ощущается, также как и в сновидении, как нечто более реальное, чем сама реальность. Почему сновидения ярче? Потому что так придумал Хичкок? Потому что так решил Бодри?

Ответ на этот вопрос дает Фрейд. В седьмой главе «Толкования сновидений» он пишет о двух возможных направлениях движения

сигнала в психическом аппарате. Сопоставляя сновидение с бодрствованием с точки зрения перемещениявозбуждения, он говорит о регредиентном и прогредиентном движении. В бодрствовании сигнал перемещается от анализаторов к производящему анализ психическому аппарату, от системы восприятия к «распознающей» системе. Это — прогредиентное движение. За ним может следовать моторная реакция. В галлюцинирующем сновидении путь обратный — регредиентный: от системы предсознательное-бессознательное к системе восприятия. Галлюцинация сновидения воспринимается без помех внешнего мира. Вот откуда невероятная яркость впечатлений! Вот откуда реальное представление! Вот откуда чувство «реальнее реальности» при закрытых на экран внешнего мира глазах!

В кино сигналы свой первый источник имеют во внешнем мире и достигают психического аппарата через его воспринимающие зоны, через систему восприятия-сознания, и затем вписываются в виде следов памяти в систему предсознательного и/или бессознательного. В кино, также как и в состоянии бодрствования речь идет о столкновении двух потоков, регредиентного и прогредиентного. «В кино этот противоток, — пишет Кристиан Метц, — это и есть сам фильм, реальные звуки и образы, которые нагружают восприятие извне». Сновидение подобно кино *в* реальности. Сновидение сродни галлюцинаторному психозу. Кинематограф к нему устремляется, но в полной мере никогда не достигает. Кинозритель не спит, и потому не галлюцинирует то, что видит на экране. Он «*не способен к подлинной галлюцинации, даже если сам вымысел по своей природе может сильно возбуждать его желания*», — продолжает Метц. Кино — не то же самое, что сновидение, оно разворачивается *между* бодрствованием и сновидением. Хотя зритель в кинотеатре почти столь же неподвижен, как и во сне. Его действия весьма ограничены: он смеется, плачет, ерзает в кресле, механически поглощает поп-корн... Но главное — он смотрит. Он поглощен зрелищем. Его поглощают движущиеся образы. Во все глаза.

3.

Взгляд иностранного корреспондента

Глаза — матрица идентичности и вины

Дэвид Спото

Кинофильм «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» начинается с размытого кадра с Шуриком. Шурик надевает очки и становится резким. Вопрос: кто надел очки?

Зритель смотрит во все глаза. С экрана на зрителя обращены взоры. «Человек с киноаппаратом» вновь и вновь воспроизводит, как глаз человека отражается в кино-глазе. Раз за разом кино-глаз показывает отражение глаза. Моргающий глаз девушки резонирует открывающимися и закрывающимися шторками объектива. Кино-глаз обращает свой взгляд на зрителя.

История разделения процесса смотрения в психоанализе и теории кино на *взгляд и глаз* восходит к рыбалке, на которую Жак Лакан отправился в студенческие годы. Описывает он эту историю в 1964 году во время своего семинара, посвященного основным понятиям психоанализа.

Среди рыбаков в лодке с Лаканом находился некто Пти-Жан. Указывая на блестящую под солнечными лучами пустую банку из-под сардин, Пти-Жан спрашивает Жака Лакана: «Видишь эту жестянку? Видишь? А вот она тебя не видит!» Комментарий Лакана: «Если в том, что сказал мне Пти-Жан — что жестянка меня не видит — был какой-то смысл, то лишь потому, что некоторым образом она все равно на меня смотрела». Смотрела, потому что «я был чем-то вроде пятна на

картине». Взгляд отмечает ту точку на картине, откуда на смотрящего обращен взгляд. Картина смотрит.

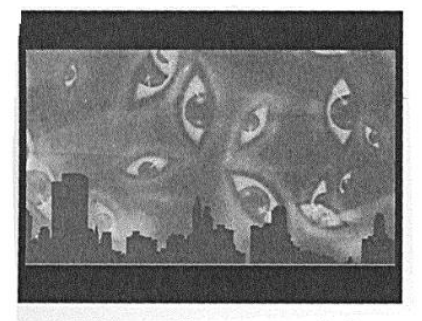
Не подтверждая присутствия субъекта с его видением, взгляд является точкой, пятном на картине, которое нарушает ее прозрачность и вносит непреодолимый разрыв в отношения с изображением. Зритель не видит картину с той точки, откуда она взирает на него. Смотрящий глаз и обращенный взгляд никогда не совпадают, они асимметричны. Взгляд — *объект* акта смотрения. Взгляд — *объект* скопического, зрительного влечения. Взгляд оказывается не на стороне субъекта-зрителя, а на стороне *объекта*! Формула Лакана: «Ты никогда не видишь меня оттуда, откуда я вижу тебя».

Помимо рыбалки, источником теории глаза и взгляда Лакана стала книга Мориса Мерло-Понти «Видимое и невидимое». Мерло-Понти пишет о предсуществующем взгляде, взирающем на нас из внешнего мира. Этот взгляд обретает измерение вечности. За вечным взглядом скрывается воображаемое несуществующее существо. Имеет место расщепление между тем, что мы видим и взглядом, который невозможно увидеть. Слепой взгляд стерт с картины мира.

Для Лакана то, что может и не может быть увидено *всегда уже* существует, предшествует. Предсуществование взгляда предписывает то, что субъекту дано увидеть. Зрительское влечение указывает на то, что субъект видим, что имеется взгляд, нацеленный на субъект. Этот взгляд не увидеть, поскольку он исключен из поля зрения. Эта невозможность соотносит взгляд с регистром *реального*. Зрительское влечениепо ту сторону экрана видимого. Видимый же мир — мир образов, геометрический мир связан с прописанным символическим регистром *воображаемого*, со стадией зеркала.

Отличительная черта зрительного влечения в том, что именно в его действии субъект оказывается очевидным пленником функции желания. Объектом этого влечения оказывается тот глаз, «который так наглядно выступает в мифе об Эдипе в качестве эквивалента подлежащего кастрации органа». Вырванные глаза прозревшего Эдипа взирают на ослепшего Эдипа. Его кастрирующий взгляд буквально отделен.

В действии зрительного влечения субъект одержим миром как спектаклем, — говорит Лакан 20 ноября 1963 года на семинарском занятии «Имена отца». В этом мире субъект становится жертвой обмана — «то, что исходит из субъекта и затем вовне предстоит ему, является не подлинным другим, *а*, а всего лишь его собственным дополнением, зеркальным образом. Вот что представляется из него выпавшим. Субъект увлечен спектаклем, он радуется, он ликует… Субъект полагает, будто желает, потому что он видит себя желанным, не замечая при этом, что то, что Другой хочет у него вырвать — это его взгляд». И если «в силу какого-то спровоцированного Другим инцидента, образ себя в Другом предстает субъекту как лишенный взгляда, вся ткань сети, в которую уловило его зрительное влечение, расползается, и мы становимся свидетелями того, как возвращается, в самом первобытном своем виде, страх». Страх этот сопровождается *жутким* чувством.


Шизовзгляд «Тысячеглазого Мабузе».

Взгляд остается невидимым, поскольку имеется нечто такое, что его скрывает. Скрывает — образ, образ другого. Объект-причина желания, *объект а* экранирован образом другого, другого себе подобного. Но не только образ экранирует взгляд *объекта а*, ведь *всегда* действует организующий пространство видимого символический порядок. Функция экрана — стирать взгляд из мира, из картины мира, из Другого как реальности. Объект стерт в этой репрезентации, он экранирован экраном. На экране слепое пятно. Это пятно скрывает и обнаруживает взгляд. Вслед за Фрейдом, Лакан называет влечение монтажом, ассамбляжем, конструкцией.

Зрительное влечение, как и всякое другое влечение, по Фрейду, консервативно, т.е. стремится к удовлетворению-покою, пытается вернуться к своему уже бывшему состоянию небытия, направлено на повторение бывшего состояния. Источник влечения — глаз. Объект влечения — взгляд. Цель влечения — удовлетворение. Вследствие своей тенденции к самоуничтожению, удовлетворение парадоксально. Оно выводится по ту сторону принципа удовольствия, в область *невозможного*. Именно как невозможное Лакан определяет *реальное*. Объект влечения становится таковым на повороте, который влечение совершает, прежде чем вернуться к субъекту.

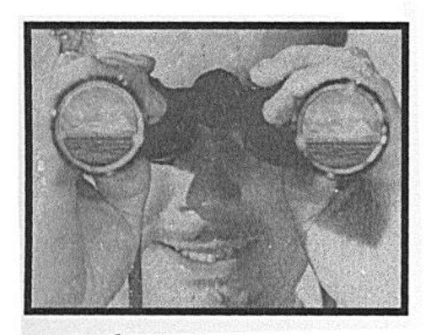
В статье «Влечения и их судьбы» в 1915 году Фрейд разрабатывает три варианта, три грамматических возможности течения влечения. Три судьбы — активная, обращенная на себя и пассивная. Эти направления можно проследить, в частности, на примере фантазий. Например, в фантазиях об избиении, описанных Фрейдом в статье 1919 года «Ребенка бьют». Фантазии эти «имеют совсем непростую историю развития, в ходе которой многое в них не раз меняется: их отношение к фантазирующему лицу, их объект, содержание и значение». Первая фаза фантазии — «отец бьет ребенка»: ребенок видит, как отец избивает другого ребенка. Отец любит меня, а не другого. Вторая, мазохистская, фаза — «я избиваюсь отцом». Любовь соединяется здесь с чувством вины. Эту фазу Фрейд называет самой важной и подчеркивает, что «она никогда не имела реального существования», «ее не вспоминают, ей так и не удается пробиться к осознанию». Вторая фаза — непредставимая, всегда уже вытесненная, бессознательная, предполагающая не просто превращение в объект избиения, но десубъективацию. В терминах Лакана эта фаза — *реальная*. Третья фаза: место одного избиваемого ребенка занимает множество детей, а место отца — заменяющее его лицо (например, учитель). Где же сам фантазирующий ребенок? Он предстает как наблюдатель, зритель, вуайёр. Третья фаза — переработка первой, которая заключается в том, что акцент «в положении «Отец бьет ребенка, он любит лишь меня» смещается на первую часть, после того, как вторая подверглась вытеснению». Множество детей «является все-таки лишь замещением» фантазирующего ребенка. Итак, ребенок претерпевает два преобразования, изымающие его из сцены избиения: как во сне, распылятся он во множестве других, его нет, потому что он в каждом из агентов фантазии; *и* одновременно превращается он во внешнего наблюдателя. Он созерцает сцену избиения извне. Как во сне. Как в кино.

Наблюдение включает собственно зрительное, скопическое влечение. У этого влечения те же возможные судьбы, что и у любого другого. Субъект смотрит на другого, он занимает активную позицию. Субъект — объект взгляда, на него смотрят. Субъект смотрит на себя,

смотрится в зеркало экрана. Обращенный на себя взгляд Лакан и называет взглядом Другого. В удовлетворении скопического влечения субъект сводится к объекту.

Теорию взгляда Лакан строит в связи с понятием *объекта а*, *объекта-причины желания*. Объект-причина желания увлекает к тайне желания, к тайне сновидения, к тайне кино. *Объект а* не принадлежит ни субъекту, ни Другому.

Лакан представляет *взгляд* уже во время семинарских занятий 1954 года по технике фрейдовского психоанализа: «Я ведь могу чувствовать, что на меня смотрит кто-то, хотя я не вижу ни его глаз, ни даже его самого. Достаточно, чтобы нечто означало для меня возможность присутствия другого. Вот, например, окно: если немного стемнеет и если у меня будут причины думать, что за окном кто-нибудь есть, — оно станет с тех пор взглядом».


Взгляд «Иностранного корреспондента».

Взгляд как *объект а* или причина желания может быть репрезентирован лучом света, сверкнувшим взглядом, застывшим взглядом. Взгляд — всегда уже застывший, неподвижный, фантазмический. Во многих фильмах Хичкока есть момент, когда взгляд неожиданно разворачивается к зрителю. Когда «хищник», «охотник» на миг превращается в «жертву». Этот обращенный взгляд заставляет вздрогнуть. В «Иностранном корреспонденте» огромный бинокль вдруг направляется прямо в глаза зрителю. Взгляд возвращается.

В головокружительном сне Скотти взгляд пронзает. В «Головокружении» не Скотти видит сон, а Некто, чей-то Взгляд смотрит его во сне. Скотти — объект онейроока.

В кинофильме «Окно во двор» мужчина, подозреваемый в убийстве своей жены, в какой-то момент, будто неожиданно почувствовав, что он весь фильм находится под надзором, резко поворачивается к зрителю-фотографу и бросает искру взгляда. Взгляд этот заставляет вжаться в кресло, отпрянуть назад, в тень. Теперь я, зритель под взором Другого. Теперь я — мишень его неведомого желания. Я теперь — не «я сознания», я — не «я смотрящее», *я — объект взгляда*. В связи с такой оптической конструкцией Младен Долар называет «Окно во

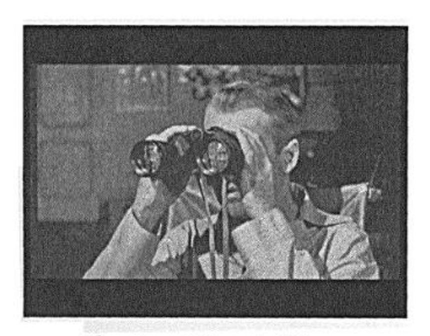
двор» хичкоковским представлением «паноптикона». Фотокорреспондент Джеффрис Торвальд, или попросту Джефф (его играет Джеймс Стюарт) занимает позицию в смотровой башне, из которой наблюдает за квартирами-камерами. Они все открыты его взору. У него сломана нога. Он прикован к одной точке зрения. Его глаз, вооруженный биноклем, фотоаппаратом с гигантским объективом, наблюдает из окна во двор. Он — одержимый фотограф. Вожделение взгляда не знает предела. Он действительно превращается в надзирателя, он боится пропустить что-то важное. Он боится что-то проспать. Разумеется, происходит именно то, чего он боится, и зритель видит то, чего не видит Джефф. Прикованный к креслу фотограф — заложник своего положения. Младен Долар называет его «пленником своего же собственного взгляда — взгляда, который не видит». Медсестра входит в его комнату со словами: «Приговор суда города Нью-Йорка: любопытной Варваре — полгода исправительной колонии... В колонии нет таких окон. В прошлом тех, кто подглядывает, били горячей кочергой... Господи, мы все превратились в любопытных Варвар. Людям прежде нужно заглянуть себе в души, а уж потом — в окна домов».

«Окно во двор» начинается с того, что взгляд камеры из комнаты приближается к окну и замирает, когда оконный проем совпадает с экраном. В этот момент взгляд из комнаты совпадает с взглядом кинозрителя. Он всматривается в окна напротив, выглядывает во двор, кажется, даже высовывается из окна, чтобы увеличить обзор.

Затем этот подглядывающий взгляд как бы разворачивается на себя, в комнату, где спит, сидя в кресле спиной к окну Джефф. Воспользовавшись его сном, камера осматривает комнату фотографа. Джефф просыпается. Он говорит по телефону. Но взгляд его далек от этого разговора. Взгляд этот, как будто обрел независимость от уха-голоса-сознания Джеффа. Взгляд подсматривает за танцем девушки в окне напротив, затем перебирается в другое окно. В нем — мужчина и женщина. Это окно станет оком преступления.

Миран Божович отмечает, что одно окно интригует Джеффа больше остальных. Формула окна Торвальда — «больше себя самого». Окно боль-

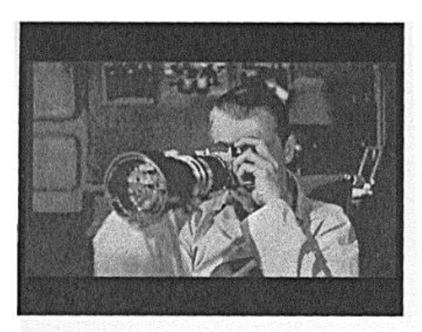
ше окна. Оно действует как объект-причина желания. «Сталкиваясь с этим окном, Джефф может видеть себя только в качестве субъекта желания». В конце фильма фотограф-наблюдатель «защищается от нападающего с помощью вспышки, пытаясь на время ослепить его — следовательно, он не желает быть увиденным, стать частью картины, спектакля… одновременно он закрывает свои глаза рукой, чтобы не видеть самому — но не видеть чего? Как раз того, что Торвальд все же смотрит на него, что его видят — короче говоря, что он уже стал частью картины». Миран Божович выводит из этого фильма формулу вуайеризма: «вуайер сам уже находится на картине, на ней он наблюдает себя, свой собственный взгляд; он пленен своим присутствием, своим собственным взглядом на ней». Чего хочет вуайер? — Созерцать на свой собственный взгляд.



Взгляд из «Окна во двор».

Зритель идентифицируется с Джеффом с первых кадров «Открытого окна». Но при этом идентификация эта расщеплена. Вуайеристское желание знать, желание увидеть — это желание истины.

Герой Джеймса Стюарта подсматривает за жизнью соседей напротив, смотрит в прямоугольные «экраны» окон. Позиция главного героя, режиссера и зрителя при этом совпадает: прикованные к креслам, они сидят и смотрят. Сидят и смотрят, одержимые желанием увидеть. Сидят и смотрят, завороженные и влюбленные. Хичкок говорит: видеть, значит любить, *"to see you is to love you"*. Подсматривать — любить. Кино, — свидетельствует Дэвид Линч, — «это на самом деле вуайеризм. Сидишь в безопасности кинотеатра и смотришь. Это настолько мощно! Мы хотим видеть тайное, мы *на самом деле* хотим видеть тайны. Новые тайны. Это сводит с ума! И чем новее тайны, чем более они тайные, тем больше мы хотим их видеть».

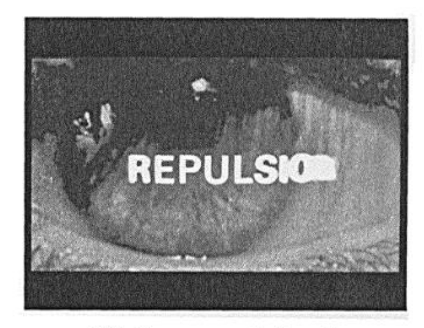


Взгляд из «Окна во двор».

Тайна сводит с ума. Зритель сходит с ума, когда экранирование оказывается безуспешным. Объект не экранирован. Взгляд не потерян. Он взирает с экрана. Воображаемое не символизировано. Травма реального оказывается оголенной, ничем не сшитой, не экранированной. Реальное больше не исключено из реальности. В этой психотической растроенности *объект a* возвращается в поле реальности. За явлением, видимостью скрывается не некий объект как вещь в себе,

а только взгляд. Визуальное поле оказывается дезорганизованным. Взгляд как *объект а* является в скопическом поле как ужасающая картина множества взглядов. Как тысяча глаз доктора Мабузе. Как глаза на экранах-шторах в сновидении «завороженного».

В переживании психотика *объект а* оказывается включенным в реальность. Из ускользающего, негативного он превращается в один из множества объектов. Взгляд объективируется. За взглядом нет ничего. Ничего — нет.



«Отвращение» во взгляде Романа Поланскиого.

С возвращенного зрителю взгляда начинается «Отвращение» Романа Поланского. На экране — глаз. По нему плывут титры, а он смотрит, будто ищет себе объект. Глаз подвижен. Титры заканчиваются. Глаза зрителя вместе с камерой отъезжают и обнаруживают лицо Кэрол (Катрин Денев). Поначалу это — красивая, хрупкая, отзывчивая девушка. Правда, иногда она превращается в замкнутую, отчужденную от людей и мира. Будто на время окружающее пропадает, дереализуется. В салоне красоты, где она работает маникюршей, слышен голос: «Кэрол, хватит спать!»

Поланский не оставляет свою героиню, не отдаляется от нее. Камера безостановочно вращается вокруг ее непроницаемого лица в надежде ухватить какой-нибудь знак, позволяющий понять, что же творится у нее в душе. Но это не (только) она (сама) себя изолирует, но и ее окружение. Кэрол — чужая. Она, как часто случается у Поланского, — иностранка. Кэрол родом из Бельгии, а теперь живет со своей старшей сестрой в Лондоне. Именно в отношениях с сестрой и ее парнем окончательно расстраивается коммуникация. Обмен между Кэрол и миром, между внутренним и внешним нарушен. Особенно выводят ее из себя ночные стоны сестры за стенкой. Стоны сексуального удовольствия, столь напоминающие стоны жертвы насилия. Секс и насилие неразрывны.

За окном — совсем другая жизнь. Она смотрит на один и тот же вид. За окном — монашки во дворе монастыря. О чем думает Кэрол, глядя на них? О сладострастной сестре и непорочных монашках?

По эту сторону окна — внутреннее угрожающее пространство. В нем лишь тени и прямые линии. Оно передает субъективное состоя-

ние души, в котором сновидение, воображение и повседневность сливаются в единый поток. Это пространство мучимой души, ожидания приближающегося кошмара. Вдруг в зеркале промелькнул мужчина. За дверью — шаги. Мужчина приближается. Пространство сжимается. Узкие темные комнаты, коридоры не оставляют места мысли. Лишь угловатая тьма с узкими просветами. Гниющая туша голого кролика и жужжание мух вокруг делает пространство невыносимо удушающим. Пространство преследует. Из стен коридора прорастают руки.

Реальное возвращается: в жуткой тишине, плотность которой увеличивается с каждым шагом маятника часов, приближается насильник. Зритель подозревает лишь то, что это мутное *реальное* — *галлюцинация* Кэрол. Но откуда это реальное является? Из прошлого? Насилие *уже* было, и теперь от него не избавиться? Возвращение *реального* — возвращение травмы? Или оно является из будущего? Насилие еще только предстоит? Оно неотвратимо? В нем причина сексуальной паники Кэрол? Она сама этого хочет?

Этого зритель не узнает. Вернется из отпуска сестра со своим любовником и найдет бесчувственную Кэрол под кроватью. Там, где обычно в ужасе прячутся дети.



Взгляд «Царя Эдипа» отброшен.

Фильм заканчивается. Чей-то взгляд приближает к фотографии. На ней девочка подросток между мужчиной и женщиной, ни с ним, ни с ней, между ними и за ними. Девочка смотрит куда-то в сторону. В сторону мужчины? В сторону отца? Ее глаза все ближе, пока не растворяются в зерне фотографии, в зерне кинопленки.

Взгляд, говорит Лакан по ходу X семинара, всегда присутствует в приступах страха. Без парадоксального присутствия *объекта а* страха не бывает. На вершине страха возникает момент, когда Эдип понимает, что он совершил, не ведая того. Осознавая совершенное преступление, он вырывает себе глаза из глазниц и отбрасывает их в сторону. В этом классическом представлении страха взгляд развернут, он смотрит на себя извне, вырванными из орбит глазами, вырванными, но продолжающими взирать. Эдип вырвал из себя невыносимую картину вместе с глазами. Тогда картина бросила на него свой взгляд.

4.

Сновидение — королевский путь к пониманию кино

А ты уверен, что проснулся?

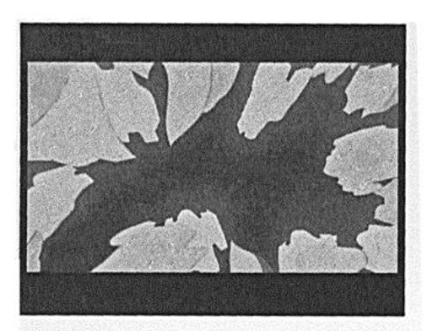
Фрейлейн Бюрстнер

Сновидение дает ключ к разрешению загадки. Один из способов показать решение загадки, его прямо не показывая, — подать его в форме сновидения. Именно сновидение может сказать о персонаже нечто особенное, нечто большее. Именно сновидение может стать ключом к пониманию прошлых и будущих тайн.

В сновидении зреет решение. После визита к старухе-процентщице и знакомства в трактире с Мармеладовым, студент Раскольников в одноименном фильме Роберта Вине возвращается к себе и тут же засыпает. Он видит сон: справа возвышается воплощающая зло старуха-процентщица, слева внизу в мольбе к ней тянутся десятки рук. Старуха смеется, вся власть в ее руках. Раскольников просыпается полный решимости — старухе не жить!

Сновидение — завязка фильма. В «Царе Эдипе» Пьер Паоло Пазолини разворачивает сюжет лишь после того, как Эдип видит сон. Видит сон и теряет покой. Он отправляется к оракулу, чтобы узнать смысл увиденного. Зритель следует за ним. Зритель — вместе с ним.

Сновидение может вести к развязке фильма. В «Головокружении» Хичкока главный герой, бывший детектив Скотти оказывается в больнице, после того как утрачивает возвышенный объект своей любви,



Сон «Головокружения» открывается загадкой абстрактных форм.



Сон «Головокружения» показывает улику — черту идентификации.



Сон «Головокружения» воспроизводит страх высоты.

Мадлен. Скотти погружается в ночь меланхолии. Однажды он видит головокружительное сновидение. Голова Скотти не столько кружится, сколько, отделившись от тела, стремительно летит под Чьим-то Взглядом вниз. Славой Жижек свидетельствует: ««естественные» отношения между движением и состоянием покоя *переворачиваются*: дело выглядит так, как если бы голова, уставившаяся в камеру (точка взгляда), находилась в состоянии покоя, тогда как целый мир вокруг нее пребывал в состоянии кружения и утрачивал четкие очертания… голова проносится мимо, а фон застывает на месте». Сновидение это раскручивает симптом Скотти, акрофобию — боязнь высоты, сопровождающуюся ощущением стремительного падения в закручивающееся пространство. Сновидение Скотти меняет ход его мыслей, изменяет его состояние, преобразует событийное течение фильма. Меланхолия отступает. Скотти обретает себя. Он бессознательно прозревает. Сновидение показывает ему букет Мадлен, ее открытую могилу, свое срывающееся с крыши тело. С этого момента его ждет невероятное событие: *восстановление сцены преступления и излечение.*

Вот элементы воссозданного на экране:

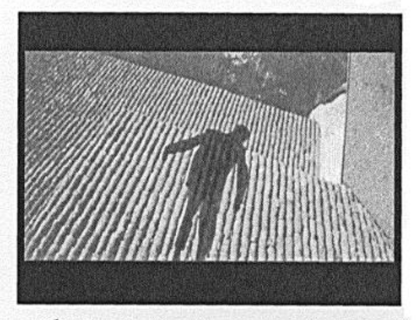
- сновидение показывает могилу Мадлен (то, что Фрейд называет остатком дневных впечатлений);
- сновидение показывает рассыпающийся и вновь собирающийся букет (загадка акрофобии);
- сновидение показывает цветок — завиток прически Мадлен *и* головокружение (черта привлечения ↔ смещение ↔ совпадение ↔ головокружение любви);
- сновидение показывает медальон (главную улику), связывающий «погибшую» с ее идеалом (из прошлой жизни) и с «новой знакомой» (из жизни будущей);
- сновидение показывает пустую могилу (оно открывает глаза: так значит Мадлен не умерла!);
- сновидение показывает падение Скотти (упала не Мадлен, упал он; а еще точнее — падает его *идеальное я*. Романтический фантазм рассеивается.).

Это падение — смерть самого Скотти. Его одержимость чарами Мадлен неизбежно должно было так закончиться. «Самоубийство» ложной Мадлен — меланхолическое самоубийство Скотти.



Страх «Головокружения» возвращает взгляд Медузы.

Сновидение свидетельствует Мадлен не умерла. Она — среди живых. Сновидение делит фильм на две части. После этого сна Скотти встретит Джуди — новую Мадлен, настоящую Мадлен, простую девушку с толстым слоем косметики на лице. Изо всех сил Скотти пытается сделать из нее ту самую, уже бывшую Мадлен, восстановить умершую. Медальон с картины, медальон Мадлен, медальон из сна открывает ему тайну: обыкновенная девушка и есть его идеал. Жижек обращает внимание «на разницу между двумя утратами... первой утратой «Мадлен» и второй, окончательной утратой Джуди. В первом случае это просто утрата любви», причем, «смерть не уничтожает ее чар; наоборот, именно смерть делает аутентичной ее абсолютную власть над субъектом». Именно утрата Мадлен по-настоящему делает из нее недостижимый идеал. Она «занимает свое место в пространстве фантазии, которая регулирует желание субъекта». Вторая утрата становится утратой этой фантазии: «когда в конце концов он вновь обретает саму настоящую «Мадлен», фигура Мадлен распадается, вся структура фантазии, придававшая целостность его бытию, разлетается на куски. Эта вторая утрата в каком-то смысле — перевернутая первая: мы утрачиваем объект как опору нашей фантазии в тот самый момент, когда завладеваем им в реальности: «Ибо если Мадлен — это действительно Джуди, если она еще существует, то она никогда не существовала, она никогда не была никем... После второй ее смерти он утрачивает себя еще более окончательно и отчаянно, потому что утрачивает не только Мадлен, но и свою память о ней и, может быть, веру в саму ее возможность». Вторая утрата — утрата утраты.



«Головокружение» от падения тени — близится разгадка.



Тень сновидца проваливается в экран «Головокружения».

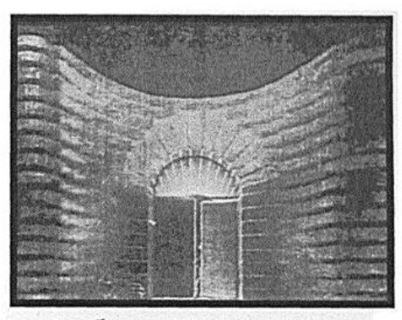
Уверенность в том, что красивая женщина была обманом, мошенницей, смертоносной соблазнительницей вызывает *одновременно* привлечение и отторжение, рождает образ рассыпающегося и собирающегося букета. Это амбивалентное движение производит головокружение. Оно воспроизводится стремительно удаляющим и прибли-

жающим движением объектива. Это движение служит визуальным эквивалентом смешения желания и отвращения, страсти по падению и страха падения, движения к объекту желания *и* удаление от него.

Раймон Беллур называет это эдипово движение ведущим принципом кинематографа Хичкока. Оно ведет «героя или героев от загадки к ее решению, от ошибки к пониманию». Беллур напоминает, что после того, как Эдип убивает своего отца (не ведая того), он отправляется в Фивы, где решает загадку, загаданную ему Сфинксом (женщиной-чудовищем), после чего и женится (не подозревая о том) на своей матери, становясь отцом и братом своим детям. Эдип символизирует место зрителя-аналитика в теории Беллура. Эдип символизирует без вины виноватого.

Герой Хичкока знает свою вину, но никакой его вины «на самом деле» нет. Герой «Процесса» Йозеф К. не просто переживает вину за несовершенное преступление. В том, что с ним случилось только вина и имеет значение, но неважно, было ли вообще совершено преступление. В этой истории Франца Кафки, перенесенной в 1962 году на экран Орсоном Уэллсом, чувство вины пронизывает всю событийную ткань. Йозеф К. «не виновен в том, в чем его обвиняют, но, тем не менее, он виновен: он часть общества вины в целом, он сотрудничает с ним», — говорит Уэллс.

Бессознательное чувство вины — движущая сила «Процесса». Не только Йозеф К., но тем более его обвинители не знают, и знать не желают и не могут, в чем именно обвиняемый виноват. Потому осознаваемое чувство вины и называется бессознательным, что причина его не осознается. Она переживается за несовершенное преступление, за *возможное желание* его совершить. Чувство это фундаментально в том отношении, что оно эксплуатируется, насаждается и поддерживается бюрократически-паранойяльной машиной преследования. Вина, долг, ответственность поддерживают существование кафкианского дисциплинарного общества, в котором вменяющая вину власть действует в каждой клеточке, в каждой ячейке. Судью, представителя обвинения ведь вообще никто не видел. Его нет, «есть» лишь его не-отсутствующий взгляд.



Сон Йозефа К. о предваряющих «Процесс» «Вратах Закона».

«Процесс» Орсона Уэллса начинается с рисованного эпиграфа — с притчи о Законе. Закон оказывается совершенно парадоксальным: субъект попадает в ситуацию, в которой он знает, что Закон существует, но ему никогда не известно, в чем он собственно состоит. В этой конструкции и заключена априорная вина. В отношении Закона субъект и занимает позицию без вины виноватого. Субъект виновен, даже если этого не знает. Или даже, он потому и виновен, что не знает своей вины. Закон действует бессознательно. Заканчивается эпиграф о Введении к Закону ключевыми словами: «У этой истории логика сновидения. Логика ночного кошмара». Здесь Йозеф К. просыпается. И все дальнейшие события предстают как сон с его смещениями, замещениями, сгущениями. Реальность — сон.

Кафка любил пересказывать сны. Его истории принадлежат жанру, который вполне можно назвать онейролитературой. Сновидения (для) Франца Кафки и Орсона Уэллса — *совершенно* реальны. Уэллс изображает сон Кафки в движущихся образах с невероятной точностью деталей. Все настолько четко, настолько реально, будто увидено через увеличительное стекло. *Сновидение реальнее реальности.* И начинается процесс. «Процесс» — кошмар преследования системой, бюрократически-паранойяльной машиной тысячеглазого Мабузе. Первый человек, которому Йозеф К. сообщает о своем аресте — фрейлейн Бюрстнер.

> Йозеф К. «Они разбудили меня и сказали: "Вы арестованы"».
> Фрейлейн Бюрстнер: «А ты уверен, что проснулся?»

Сновидение фильма оказывается причиной, а то, что экранизируется — следствием. Индивиды в «Процессе» Уэллса перемещаются. Эти пронумерованные заключенные системы пребывают не в замкнутых клаустрофобичных ячейках, не в тупиках, а в бесконечных переходах. Уэллс как будто иллюстрирует слова из будущей книги Гваттари и Делеза «Тысяча плато»: «Если Кафка и является величайшим теоретиком бюрократии, то по той причине, что он показывает, как… перегородки между бюро перестают служить определенной разделяющей линией».

Суд бесконечен. Переход из одного пространства в другое совершенно онейроидный: из пустого пространства Йозеф К. вдруг попадает в переполненный зал суда. Из зала суда, в котором он немедленно оказывается под взорами всех собравшихся, как зачастую случается во сне, Йозеф К. вдруг переносится обратно в пустоту. Сами пространства, созданные Уэллсом в «Процессе» превосходят обыденную логику. Время от времени переходы невероятным образом перекручиваются. Впрочем, чаще всего пространства четко организованы, хорошо просматриваемы, рассечены на паранойяльно-бюрократические сектора, боксы, индивидуальные рабочие и жилые места дисциплины. Дисциплинарность отличает как жилые, так и бюрократические пространства. Между пространством «отдыха» и «работы» нет никакой существенной разницы. Уэллс показывает еще и архивы — пространство, заполненное бесконечными каталогами, регистраторами; пространство позитивистской науки с тотальным учетом, классификацией, иерархизацией. Иерархия как очевидная примета дисциплинарного общества представлена в кафкианском киноонейроиде за счет размещения разговаривающих индивидов на разных уровнях. Оппозиция низ/верх *очевидна* в «Процессе».

Пространства мучения приносят мазохистическое наслаждение. Сцены наказания чередуются с эротическими сценами. Пространство смерти пронизано зонами эротизма. В этих зонах и пребывает Йозеф К. (Энтони Перкинс); он встречается с соблазнительными девушками не только дома (с фрейлейн Бюрстнер — Жанной Моро), но и в пространствах судопроизводства (с Лени — Роми Шнайдер), даже в опустевшем зале суда (с Хильдой — Эльза Мартинелли). Закон не подавляет желание, а поддерживает его. Смертоносное наслаждение сочится из садомазохистской машины транспространства «Процесса». Йозеф К. Уэллса — не Йозеф К. Кафки. Его особенно и не интересует совершенное им преступление. Он извлекает из вины свое мазохистское наслаждение. Он извлекает его из того самого Закона, который это наслаждение запрещает.

Он извлекает наслаждение, подобное тому, какое содержит фантазм роковой женщины.

5.

Сон роковой женщины

Если бы я проснулся мертвым.

Орсон Уэллс



Двуколка «Доктора Джекила и мистера Хайда»: это — не Лу Андреас-Саломе!

Женщина мечты, женщина из сна, роковая женщина является неминуемой фигурой в кино *нуар*. Славой Жижек утверждает, что она вообще представляет тот самый непристойный фантазм, на котором покоится «нормальная» буржуазная женственность. Понятно, что фантазм этот разрушает, в конце концов, ни больше, ни меньше, а основания патриархальности. В кинофильме Франсуа Трюффо «Невеста была в черном» главная героиня (Жанна Моро) мстит компании из пяти мужчин, которые оказались повинными в смерти ее жениха. У нее одна лишь цель — убить всех пятерых. Парадокс заключается в том, что мужчины, ничего, *казалось бы*, не зная о ее желании, при встрече с ней, моментально в нее без памяти влюбляются. Она буквально представляет смертоносное желание. Мужчины, которым она несет смерть, теряют от нее голову. Они — без памяти, без себя. Будто, заворожены приближающейся смертью. Как под гипнозом. Предчувствуют смертельное желание.





Роковая женщина «Из прошлого».

После того, как Луи Маэ (Жан-Поль Бельмондо) — в другом фильме Трюффо, «Сирена "Миссисипи"» — узнает, что его восхитительная молодая жена Жюли (Катрин Денев) — не Жюли, а все его миллионы со счета исчезли вместе с ней, он теряет в самолете сознание. На экране его сон: бесконечное движение железнодорожных путей. Он приходит в себя в больнице и пересказывает медсестре повторяющийся сон: «Я веду машину и вижу женщин в белом, они очень высокие и стоят посреди дороги, подняв руки, но им не страшно. Нет. Они как бы неспешно танцуют. А я боюсь их сбить». Показ и пересказ не совпадают. Два разных сна. Луи находит Жюли. Она оказывается танцовщицей из ночного клуба. Ее настоящее имя Марион. Две женщины соединяются в одной. Луи готов убить Жюли-Марион, но не может спустить курок. Увидев ее, он вновь теряет голову. Позже он скажет: «Ты такая красивая. Мне больно на тебя смотреть». Красота заставляет страдать и чувствовать жизнь. Луи не может отвести глаза, но смотреть ему больно. Он ослеплен образом Идеала, поражен смертоносным взглядом Горгоны. Он не может быть с ней счастлив, но не может без нее жить. Жюли-Марион для Луи — больше благосостояния, больше счастья, больше жизни. Она и есть для него жизнь. Жизнь под знаком смерти.

В кинофильме Орсона Уэллса «Леди из Шанхая» главный герой встречает свою судьбу в Центральном парке. Она едет в двуколке. Он идет рядом. (Эта сцена напоминает о знаменитой фотографии, на которой Лу Андреас-Саломе в образе роковой женщины сидит с кнутом в двуколке, в которую вместо лошадей запряжены философы Ницше и Рэ. Лу Андреас-Саломе, кстати, родилась в Санкт-Петербурге; родители Леди из Шанхая тоже родом из России.) Он идет рядом, а его голос за кадром, голос из будущего, возможно, голос уже мертвого вспоминает эту первую встречу:

> «Некоторые люди чуют опасность. Но я — нет. Вот так я ее встретил. И с этого самого момента я не пользовался больше своей головой, разве что для того, чтобы думать о ней».

Все его мысли заняты только ей. Любовь оказывается подобной сновидению, подобной кино. В ней — утрачен. В ней — поглощен.

Весь фильм становится разворотом метафоры «потерять от любви голову». Подзаголовок «Леди из Шанхая» — «Если бы я проснулся мертвым». С того момента, как морской волк Майкл О'Хара (Орсон Уэллс) встречает в Центральном парке двуколку, в которой он сталкивается взглядом с роковой красавицей (Рита Хэйуорт), его жизнь превращаться в то кошмарное сновидение, из которого невозможно выбраться. Он противится надвигающемуся ужасу изо всех сил. Леди из Шанхая настолько же притягивает ее, насколько и отталкивает. Лу Андреас-Саломе, которую называли «лед и пламя», описывает эту ситуацию двойной связи притяжения и отталкивания законом: «чем пламеннее фанатизм любви, тем холоднее воздействие ее искажений, — вплоть до схождения огня и холода в одном». Эта двойственность как будто выражает отношение с незримым Господином. Это амбивалентное напряжение не только между мужским полюсом и женским, но и между, как сказал бы в духе Гегеля Лакан, между Рабом и Господином.



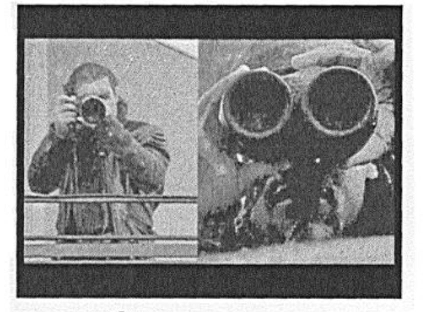
Роковая женщина «Из прошлого».

Судьба роковой женщины в фильмах *нуар*, ее истерический срыв, как пишет Жижек, совершенно точно представляет лакановскую формулу «Женщины не существует». Ее не существует, она — «симптом мужчины». Ее чары «маскируют пустоту ее несуществования, и когда, наконец, от нее отказываются, вся ее онтологическая устойчивость рассеивается». Именно в этот момента срыва она и конституируется в качестве субъекта: «по ту сторону истеризации ее ожидает влечение смерти в чистом виде». Именно это обстоятельство и таит в себе угрозу. Иначе говоря, объектом-причиной желания мужчины является не «сама» роковая женщина с ее наслаждением, не она заставляет его потерять голову, а «измерение чистого субъекта, принимающего влечение к смерти». Угроза не в том, что она — рок мужчины, а в том, что она представляет «случай «чистого», непатологического субъекта, целиком и полностью принимающего *свою собственную* судьбу».

Любовь к роковой женщине превращает сильного мужчину, моряка Майкла О'Хару по прозвищу Черный Ирландец в загипнотизированное существо, неотвратимо шагающее навстречу своей смер-

ти. Поначалу он изо всех сил сопротивляется, но от судьбы не уйти. Обстоятельства любви затягивают его в водоворот событий, в которых он уже не способен думать. Как во сне. Герой не на своем месте. Герой с потерянной головой. Герой даже не жертва обстоятельств. Он просто — не тот человек. Он попал не в те обстоятельства. На его месте должен быть кто-то другой. Его голос за кадром сообщает о себе: «арестован не тот человек». Он — не тот человек. Интрига разрешается в зеркальной комнате бесконечных отражений. В Мире Двойников зачинщики дьявольской интриги, конструкторы обстоятельств, Роковая Леди из Шанхая и ее муж Великий Американский Адвокат устраивают пальбу по своим нарциссическим образам. Обстоятельства больше им не подчиняются. Эта зеркальная сцена стала одной из самых эффектных в истории кино, а Леди из Шанхая — одной из знаменитых представительниц завораживающе-отталкивающей красоты.

У мужчины, — пишет Жижек, — перед лицом роковой женщины две возможные судьбы. Либо в силу обстоятельств ему удается наступить на горло своему желанию, отказаться от претензий на нее, и тогда он возвращается к своей зеркальной, нарциссической идентичности. Либо «он *идентифицируется* с женщиной как симптомом и встречает свою судьбу в жесте самоубийства». Два исхода обнаруживаются в двух известнейших фильмах *нуар*. Первая судьба ждет Сэма Спейда в «Мальтийском соколе», вторая — Роберта Митчама в кинофильме «Из прошлого».



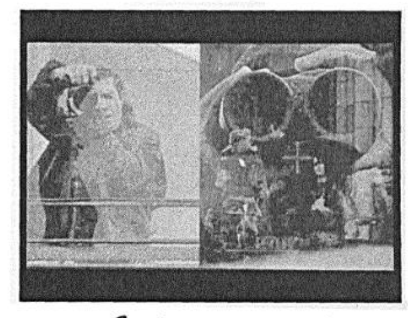
«Роковая женщина» под технадзором

Казалось бы, вначале XXI века фантазм Прекрасной Дамы рассеивается. Но не тут-то было. Известная, по крайней мере, со времен рыцарского романа, загадочная леди предстает теперь в совершенно ином обличье. В кинофильме 2001 года «Роковая женщина» Брайан Де Пальма обращается и к этому фантазму, и к жанру *нуар*, фантазм этот структурирующий, и к своему собственному прошлому. У кинолюбителей появление этого фильма вызвало эффект *déjà vu*, уже виденного. После нескольких блокбастеров Де Пальма снял фильм в Европе на тему, которая разрабатывалась в 1940-1950-е годы и кото-

рая была значима для него самого в 1980-е годы. Роковая женщина — реконструкция Брайаном Де Пальмой *своих* навязчивых мыслей: «меня никогда не оставляла идея сделать фильм о роковой женщине, потому что они мне нравятся. Они — веселые, сексуальные, манипулятивные и опасные». В ее сексуальности и смертельной опасности таится ее очарование. В фигуре роковой женщины сохраняется след фатализма *нуара* 1940-х годов. В ней — черта самой навязчивой идеи. Эта черта соединяет сексуальность и смертельную опасность. «Хватит спать, сука! Это уже не игра. Смерть рядом», — слышит роковая Лори Эш от инструктирующего ее партнера по ограблению. В отличие от классического образа загадочной, неуловимой, призрачной Прекрасной Дамы, роковая женщина неонуара не только полиморфна, не только способна менять свою идентичность, но и обнаруживает ничем не прикрытую агрессию. Ее партнер-инструктор еще поплатится за свои слова.

В одном из интервью режиссер подчеркивает, что «Роковая женщина» — не просто фильм *нуар*, поскольку мир за последние пятьдесят лет радикальным образом изменился. Изменился, но все же. Чтобы не воспроизводить еще один *нуар*, Брайан Де Пальма решает переместить историю в пространство сновидения. Режиссер ощущает и передает атмосферу роковой женщины через навязчивое, «вновь и вновь возвращающееся сновидение», видение, от которого не уйти.

Идея фильма приходит Брайану Де Пальма в голову, когда он идет по красному ковру Каннского кинофестиваля. Его вдруг осеняет мысль: «Допустим, вместо традиционного *нуара*, в котором все умирают, в котором девушка идет по мосту, снимает какого-нибудь бедолагу и вынимает из него всю душу… речь пойдет о пророческом сновидении, благодаря которому девушка кое-что понимает, и по совершенно циничным причинам меняет свое будущее». «Роковая женщина» начала XXI века представляет «нуар в логике сновидения». Почти в конце фильма Лори Эш сбрасывают с высоченного моста в воду. Она приходит в себя и всплывает на поверхность переливающейся через край ванной воды. Тут же хлопок двери, и появляется Лили,



«Роковая женщина» под технадзором.

сновиденческий двойник Лори. Во сне Лори присвоила идентичность Лили, которая покончила на ее глазах с собой. Зная конец своей истории, как ее только что сбросили с моста, Лори на сей раз останавливает Лили от самоубийства. Она — пробужденная. Она говорит: «Я знаю будущее». Лори предлагает Лили на выбор «свою», проигранную только что во сне жизнь, или смерть. Де Пальма называет это «циничными причинами» выбора иного будущего. Пророческое сновидение парадоксальным образом меняет судьбу Лори, которая вскоре окажется свидетельницей смерти своих преследователей, но судьба ее сновиденческого двойника, Лили останется неизменной.

Лори Эш (Ребекка Ромийн-Стамос) засыпает и оказывается — вместо Брайана Де Пальмы — на красном ковре Каннского фестиваля. В роли фотографа, в активной роли женщины смотрящей выслеживает она жертву — фотомодель Веронику с инкрустированной бриллиантами змейкой. Она смотрит, она завораживает. Она — не нарциссический объект мужского взгляда. Она околдовывает, гипнотизирует Веронику взглядом. Роковая женщина-фотограф соблазняет женщину-фотомодель. Заманивает ее своим активным взглядом в туалет, где раздевает и грабит. Роковая женщина *бисексуальна*. Как будто воплощает фетишистскую фантазию о некастрированной фаллической женщине.

Лори Эш в роли фотографа. Она играет роли. Она — медиальный субъект. «Роковая женщина» начинается с телеэкрана. На нем — фильм о роковой женщине. Брайан Де Пальма отдает дань жанру. На телевизионном экране киноэкрана роковая женщина и отражение роковой женщины перед зеркалом телеэкрана. Роковая женщина удваивается.

Связь Лори Эш с телевидением не исчезает даже во сне. Если вся история к концу фильма оказывается задним числом сновидением, тогда именно там доносится до Лори/Лили голос из телевизора: «Доводилось ли вам или вашим близким видеть во сне, или наяву событие, которое на самом деле случилось позже… И есть многие приметы пророческих снов, которые потом сбылись в реальной жиз-

ни». Удивительно даже не столько появление во сне телевизионного голоса, сколько то, что этот голос анонсирует фильм, который будут показывать вечером. Лори/Лили лишь повторяет в изумлении «Как странно».

Странно и то, что все увиденное — сон. Сомнения остаются. Сон ли? Лори застыла на улице. На нее смотрит тот самый тип, который был во сне тем, кого она кинула во время ограбления. Он смотрит и вроде бы не узнает. Но вглядывается. Или он вглядывается в рекламный билборд за ее спиной. На нем оживает сцена соблазнения в туалете. Реклама — сон.

Лори Эш не просто роковая, не просто приводящая в действие рок, заставляющая (мужчину) терять (добровольно в собственном фантазме) голову. Она не соблюдает правил, она ведет двойную игру: «Я плохая, Николя, я всегда была нехорошей. В своей жизни я многих продинамила». Она идет в контратаку. Она устанавливает свои правила игры без правил. Ее ответ на вопрос, почему на женщин нападают? — вопрос, которым задается в статье «Паранойя и система кино» Жаклин Роуз, — контрнаступление, контратака. Она «динамит», не взирая на пол и отношения. Лори Эш обводит вокруг пальца своего партнера и сбегает в Париж, где присваивает идентичность отчаявшейся, покончившей самоубийством женщины и покидает страну. Через семь лет Лори Эш под именем Лили Уоттс выплывает на поверхности экрана в обличье жены нового американского посла во Франции.

Здесь в ее жизни и появляется мужчина-фотограф, Николя Барто (Антонио Бандерас). Впрочем, слежка устанавливается во сне. Роковая женщина в раздвоении. Роковая женщина — а вместе с ней и зритель — под надзором: под прицелом объектива фотоаппарата и бинокля на раздвоенном экране.

Фотография становится уликой, по следу которой идет ее обманутый партнер. Но еще: фотография удваивает. Мотив роковой женщины связан с темой двойника. Лори Эш засыпает в ванной, в отражении на поверхности воды, в нарциссическом удвоении. Она

находит себя другой, себе подобной во сне. Она соблазняет и грабит себе подобную в туалете каннского кинофестиваля. Она — не только угроза для мужчины. Она сама не просто женщина. Она — роковая женщина. Она — *как* мужчина, но — другая.

Во второй версии, как и во сне, Николя настигает своей камерой Лори. Он решается на знакомство:

— Извините, ваше лицо мне знакомо. Мы встречались где-нибудь раньше?

— Только в моих снах.

6.

Сказка — сон, да в нем намек, идеологии урок

Бегут часовые стрелки в Детройте и в Осаке, в Харькове и в Севилье. Бегут люди: скорее!.. Свет гаснет. Начинается сон. Сон наяву. Сон вслух. Сон по афише.

Эренбург

Кино и сновидение несут печать времени. По тексту сновидения, а уж тем более, по тексту фильма можно понять, какой эпохе они принадлежат. Дух времени обитает во снах и кинокартинах. Вневременное бессознательное представляет время.

Вот такой вот парадокс: желания и фантазии, оживляющие и даже порождающие мир сновидений и кино, вопреки своей интимности, кажущейся вневременности, оказываются историческими. Желания, фантазии не вечны. Они принадлежат истории, времени; они — результат конкретного миропонимания, продукт определенной идеологии.

Причем, дело не только в том, *что* изображается, но и в том, *как* изображается. Дракула 1932 года — совсем не Дракула 1982 года. Тех-

ника репрезентации — послание времени. Средство сообщения и есть само сообщение, — говорит Маршалл МакЛюэн. Смысл сновидения не в его неком скрытом содержании, но в работе сновидения, в его форме, — говорит Фрейд. Послание — в самом способе показа.

«Сегодня мне надоело рассказывать сказку, я буду ее показывать», — с этими словами появляется в кинофильме «Снежная королева» Сказочник. В этом фильме, снятом режиссером Геннадием Казанским по сценарию Евгения Шварца по мотивам сказки Ганса-Христиана Андерсена, приметы времени совершенно очевидны. Они проявляются в технике показа, соответствующей середине 1960-х годов (от цвета пленки до пластики актерской игры). Они проявляются в самом языке (атаманша угрожает разбойнику, принятому «в шайку сверх штата» типичным бюрократическим языком своего времени: «Не возражать, а то уволю из шайки по собственному желанию»). Они проявляются в идеологическом противостоянии идеалов: идеала любви и дружбы с идеалом капитала. Непосредственно это противостояние повторяется дважды.

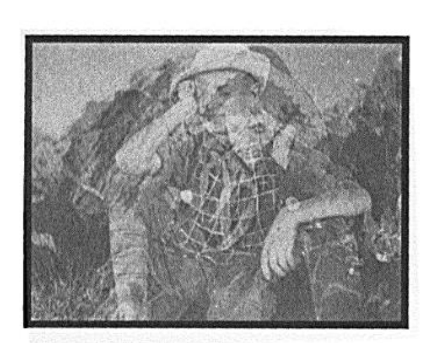
Сначала в дом бабушки, с которой живут дети, ее внучка Герда и приемный внук Кей, приходит некий господин, представляющийся как «очень богатый человек». Он бледен и холоден. У него даже имени нет. У него — состояние. Нет, не состояние души, а денежное состояние — капитал. Он настолько состоятельный, что король назначил его на пост коммерции советника. Господин приходит к бабушке за живыми розами. — Вы любите цветы? — спрашивает бабушка. — Я их терпеть не могу, — отвечает коммерции советник. Цветы для него — редкий товар и не более того. Летом он торгует льдом, зимой — цветами. Бабушка и господин коммерции советник не могут найти общего языка. Он не может понять, что дело совсем не в количестве предлагаемых им денег. Она не хочет понять, что для него мир описывается в терминах выгоды, прибыли и сверхприбыли. Ее мир структурируется вокруг несоизмеримых понятий, таких как красота, любовь, дружба. Его мир имеет меру, он исчисляется в денежном эквиваленте.

Потерпев неудачу, господин коммерции советник доносит на бабушкино семейство Снежной Королеве. Королева, что удивительно, принадлежит тому же дискурсивному порядку, что и сам советник. Что их связывает? — Производственные отношения: она поставляет ему лед. Снежная Королева пытается забрать у бабушки мальчика Кея не по праву безграничной символической власти, а на основании того, что у нее «дворец, а не конура», что она — «одинока и богата». Второе противостояние — бабушки и королевы — также не ведет и не может вести к компромиссу идеалов. Снежная Королева прибегает к обману. Она прекращает неуместный капиталистический торг и просит Кея: «поцелуй меня на прощанье». Нечеловеческий поцелуй — поцелуй Смерти. Он замораживает Кея, инфицирует его равнодушием к миру. Отныне он не способен чувствовать, у него «ледяное сердце». В его душе — «покой и ясность». Он стал разумным, рассудительным, расчетливым. Замороженный Кей перемещается в ледяной дворец Снежной Королевы. Герда отправляется на поиск друга.

В конце концов, она находит Кея. Тот сидит и складывает из льдинок слово «Вечность». Девочка его целует. Горячий поцелуй расколдовывает мальчика. Волшебное средство у Герды с Королевой одно, но эффект — противоположный. Поцелуй девочки пробуждает чувственность.

В своем путешествии в поисках Кея Герда попадает во дворец короля, где перед ней проходят три сна. Сначала, как в кино, она видит проекцию плоских танцующих фигур. Ее помощники поясняют: «Это просто сны придворных дам. Им снится, что они на балу». Затем прямо навстречу Герде по залу бегут призрачные кабаны, за ними — охотничьи собаки и, наконец, всадники. Это уже не плоская проекция. Помощники растолковывают: «А это сны придворных кавалеров. Им снится, что они на охоте». И, наконец, Герда видит призраки разрывающих цепи пролетариев. Эта репрезентация вновь плоская, но в отличие от первой, она построена на крупных планах (рук, лиц, цепей), выходящих за рамки стен замка, за пределы киноэкрана. «А это — сны узников, заключенных в подземелье. Им снится, что они

выходят на свободу». Три сна — три вида репрезентации. Три сна — три социальных типа. Три сна — три желания. Желание и форма его представления принадлежат времени, истории, идеологии.



Засыпая, пионер Петя превращается в «Нового Гулливера».

В 1935 году Александр Птушко снимает свой идеологический сон по мотивам «Приключений Гулливера» Джонатана Свифта. «Новый Гулливер» — это сновидение советского пионера Пети. Этот фильм стал первой в мировой кинематографии полнометражной лентой, созданной средствами объемной мультипликации с невообразимыми ранее комбинированными съемками, сочетанием игрового и кукольного кино. Во сне, кроме сновидца Пети, все действующие лица — куклы-лиллипуты (всего участие в Петином сне приняло 1500 кукол). Более того, у лиллипутов есть еще и микропуты. Петя больше не ребенок. Он вырос, а вокруг него остались малыши и малыши малышей. Петя вырос — окружающий мир уменьшился. Во сне он окончательно стал взрослым, серьезным, совершающим ответственные поступки.

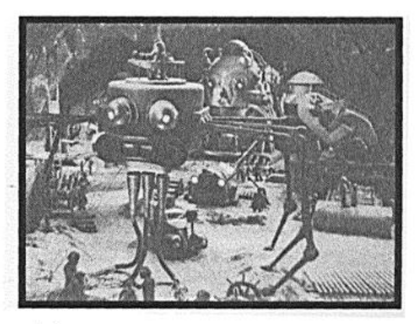
Петя — Гулливер, что не удивительно, ведь это его любимая книга. Книгу эту он получает в награду. Петя — пионер, премированный осводовец, почетный артековец. Вместе с другими юными осводовцами он отправляется в путешествие на небольшой яхте на остров. Путешествие еще больше сближает его с фигурой Гулливера. Позавтракав на острове, пионеры решают почитать Свифта вслух. Пионервожатый Ваня приступает к чтению. Засыпая, Петя окончательно отождествляется с героем Свифта.

Сновидение погружает его в текст книги. Пионер ведет борьбу с пиратами на корабле. Затем судно терпит кораблекрушение, и Петя оказывается в воде. Он погружается в воду, он уходит в глубины абстрактного сна. Мерцают геометрические фигуры — круги, линии, треугольники. Сон Пети во сне — сон авангардиста. Он напоминает формальные киноэксперименты Ман Рэя, Марселя Дюшана, Ганса Рихтера. Петя Гулливер выброшен на берег. Он — в Лиллипутии.

Сновидение Пети — истолкование, новое толкование книги Свифта. Сон идеологичен. Он представляет желание бороться за справедливость, за победу рабочих, за единение пролетариев всех ми-

ров. Желание Пети — желание коммуниста! Петя Гулливер — за Союз Рабочих Всей Земли! В решающий момент он приходит на помощь повстанцам с подземного завода. Завод производит оружие, которое против рабочих же и обращается. Несправедливое капиталистическое общество с эксплуататорами и отчужденными от собственности рабочими должно погибнуть. Петя отправляется во времена Свифта, к истокам капитализма, чтобы совершить революцию в прошлом, во сне, в Лиллипутии. Пока рабочие готовят под землей восстание, пока в голове пионера вызревает революция, сам он оказывается капитализированным субъектом рынка. Он — в шоу-бизнесе. Лиллипуты устраивают аттракцион публичного кормления Человека-Горы с конвейера. На представление работает целая фабрика-кухня. После обеда Петю развлекают королевским кордебалетом.

Сновидение при этом показательно совмещает три эпохи. Архитектура, костюмы лиллипутов, королевская власть — время Джонатана Свифта, т.е. начало семнадцатого века. Социальный порядок в Лиллипутии, порабощение пролетариата, техника — конвейеры, автоматы, автомобили, газеты — свидетельствуют о временах фордистского капитализма. Наконец, сама позиция Пети во сне, отдельные его реплики указывают на время социализма. «Спасите мой чемодан, — кричит Петя с тонущего корабля, — в нем все мои работы по родному языку!!!»

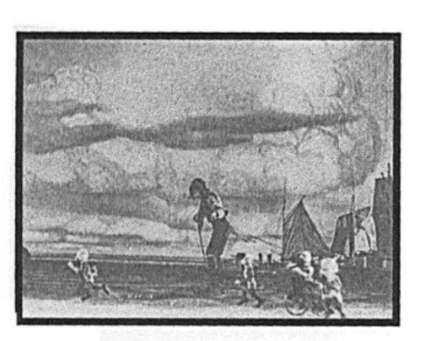


Машины служат эксплуататорам во сне «Нового Гулливера».

Работы по родному языку о многом расскажут угнетенному народу Лиллипутии. Пролетарии поймут: к ним прибыл освободитель. Петя — грамотный, знающий, провозглашающий истину. Впрочем, с истиной нужно быть осторожным. Рабочий-лиллипут предупреждает пионера: «тише, вокруг шпионы», не забывай, мол, на дворе 1935 год, а не 1699-й.

В отличие от пионера, король Лиллипутии и не пытается сам что-то говорить. Он либо повторяет слова советника, либо прибегает к технике будущего — граммофону: король открывает рот под фонограмму. Это — не просто техника власти, а работа технического бессознательного в Петином сне. Говорит граммофон! Говорит другой! Об

этом свидетельствует оговорка — прорыв истины. Петя пробуждается во сне и говорит, глядя вокруг: — У вас тут одни солдаты! Советник короля подсказывает ответ монарху: — Солдаты для украшения природы. — Солдаты для устрашения народа, — изрекает истину король. Король? Или его внутренний граммофон?



Освободительный сон «Нового Гулливера».

Настоящее оружие Пети — его голос. Голос, способный пробудить угнетенные массы. Голос, разрывающий революционным пением барабанные перепонки лиллипутов.

— Митинг Свободной Лиллипутии объявляю открытым! — провозглашает Новый Гулливер и окончательно пробуждается под дружный смех пионеров.

— Ну что, проснулся, путешественник? — весело спрашивает вожатый Ваня.

7.

Товар — Капитал — Сновидение

Их не оставят сны, прекрасные сны, сработанные на сотнях фабрик, сны «Парамаунта» или «Уфы»; сны станут спертым воздухом комнаты, злым жаром подушки, падением и вскриком, глупой суетой видений; сны будут томить их до того часа, когда задребезжит будильник: шесть!.. семь!.. ввинтить!.. отстучать!..

Илья Эренбург

Пророчества, галлюцинации, сновидения — товар. Они определяют судьбу.

Пророчества, галлюцинации, сновидения предельно интимны. Но в то же время они — масс-медиальный продукт. Продукт, которым можно торговать.

Почему бы не торговать сновидением, если оно — товар. Главный герой кинофильма «Особое мнение» Джон (Том Круз) не прочь приобрести себе несколько приятных снов. Чем не средство избавления от собственных кошмаров, от собственных едва переносимых травм? Взять и заменить свои опасные сновидения чужими безопасными!

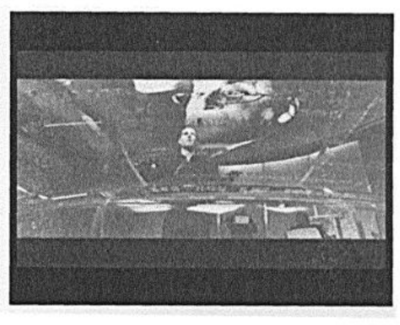
Стивен Спилберг снимает этот фильм по рассказу Филипа Дика. Речь в нем идет о системе предотвращения преступлений. В конце XXI века эта система позволила практически полностью покончить с убийствами в Вашингтоне. По предсказанию трех мутантов-провидцев преступников арестовывают до того, как они совершают преступление. Правда, не понятно, является ли преступник преступником, если он еще не совершил преступление. После того, как преступление предотвращено, уже невозможно сказать, было ли бы оно совершено. Уже невозможно проверить, было ли предсказание пророческим. Особенно, если среди провидцев существовали разногласия, если пророчества только двух оракулов совпали, а третье мнение оказалось «особым». В такой ситуации учитываются совпавшие пророчества, особое мнение в расчет не принимается.

Предотвращение преступности, превентивная война с терроризмом нацелена на то, что еще лишь только *может* случиться, но никогда не известно, случится ли. Однажды Джон получает от пророков-мутантов имя следующего преступника — свое собственное. Его обвиняют в убийстве человека, о котором он даже не слышал. Его вина в прошлом (он потерял сына) связывается с виной в будущем: тот, кого он должен убить, — причастен к убийству его сына. Все происходящее подстроено создателями программы по предотвращению преступлений, или предписано видениями оракулов?

Оказывается, создатель программы Общества Без Преступлений — сам преступник. В основании «счастливого» общества лежит убийство. Более того, убийство, совершенное *до* основания нового общества, вписано *в* его историю посредством сфальсифицированного *пред*видения. Так в 2054 году программа Общества Без Преступлений становится общепризнанной моделью счастливой безопасности, а полицейские из отдела по предупреждению преступлений отождествляют себя с богами: «Мы меняем судьбу людей, мы — боги, а не полицейские». Полицейские используют сновидения, прозрачные видения мутантов, появившихся на свет в результате фармакологических экспериментов. К мозгу оракулов присоединены провода, по

которым предвидения транслируются на экраны. Экраны и составляют визуальную геометрию того, что зритель видит на «своем» экране. Прозрачность стекла, голограмм, экранов будущего представляют идею прозрачной трансляции в пространстве и времени. Экраны, проекции, трансляции расстраивают привычные представления о пространстве и времени. Будущее предстает буквально *очевидным.*

Джон идет навстречу человеку, которого, согласно предписанию он должен убить. Джоноказывается в позиции Эдипа. Он сначала узнает свою судьбу, а потом пытается не убить того, кого ему убить предназначено. Он — настоящий американский полицейский будущего. Он — хозяин своей судьбы. Узнав о содеянном, Эдип вырывает себе глаза. Узнав о том, что ему предстоит сделать, Джон меняет себе глаза.



Экраны, экраны, еще раз экраны и никакого «Особого мнения».

В поисках истины бежит Джон, скрыв лицо под капюшоном, по городским пространствам. Это уже не внешние, уличные пространства, не *outside*, а внутренние — полностью заэкранированные туннели рекламы, лабиринты распродажи счастья. Его останавливает голос:

— В чем дело, не спится?

— Мне бы сновидений...

— Хорошо. Вам каких...

8.

Сам себе не свой

Они живут
Мы спим

Надпись на стене.

Пока ты сам себе не свой, пока ты спишь, тобой легко можно завладеть. Твоя идентичность хрупка. Ее можно вытеснить. Пока душа витает во снах, тело можно захватить. Ты можешь проснуться другим человеком. Как почувствовать, что ты — это уже не ты?

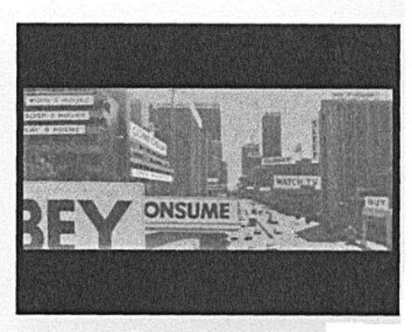
Фантазм захвата пустой оболочки тела чужим предстает в кинофильме Дона Сигела «Вторжение похитителей тел». Идентичность человека в первую очередь основана на том, как он выглядит. Идентичность формируется извне. Идентичность человека — распознаваемая совокупность его черт. Идентичность — фотопортрет, отпечатки пальцев, снимок радужной оболочки глаза. Вначале люди выглядят как обычно. Знакомые их узнают, поскольку внешний облик сохранен; однако что-то не так с ними внутри. Близкие люди «чувствуют» несовпадение внешней и внутренней идентичности. Родственники утверждают, что «это» — не их родственники. Психиатр ставит диагноз: *массовая истерия*. Диагноз этот соответствует происходящему, поскольку истерия — вопрошание идентичности: кто — я, какого пола, в каких отношениях с Другим?

«Вторжение похитителей тел» представляет фантазм захвата (идентичности) землян инопланетянами. Уничтожение осуществляется «изнутри», душа человека изымается из оболочки. Как во сне. Пришельцы и подчиняют органическую форму существования, пока ее «хозяин» спит. Героиня засыпает и становится «хозяйской» оболочкой для чужого-паразита.


«Они живут»?

Дело не только оборачивается истерическим вопросом масс, не только фантазмом космического изъятия, но и проявлением политического измерения этой истории: ФБР предполагает, что эпидемия, мутация, истерия — результат экспериментов с радиацией. ФБР находит причину? ФБР создает причину?

Другой захват Земли инопланетянами показывает Джон Карпентер в кинофильме «Они живут». На сей раз захват землян производится посредством подчинения души, а не тела. Идеология — технология порабощения.



«Они живут», а мы?

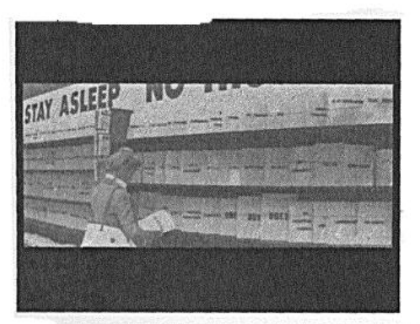
Герой кинофильма приезжает в поисках работы в Калифорнию. Сначала он наталкивается в парке на слепого пророка, который говорит: «...Они захватили умы и сердца наших лидеров!.. Они сделали нас слепыми к истине!.. Проснитесь! Они повсюду!». Потом он проходит мимо ряда телевизоров, из которых доносится сквозь помехи странное сообщение: «Мы живем в искусственном, индуцированном состоянии сознания...» Затем на свалке, где герой поселился среди рабочих, из телевизора доносится еще одно подобное сообщение. Впрочем, бедные люди принимают эти послания за помехи, и сами переключают телевизор на развлекательные программы. Бессмысленные официальные трансляции их успокаивают, а появление осмысленных «помех» вызывает дискомфорт и даже панику. Идеология должна быть стабильной и целостной. В ней не должно быть изъянов. Тем временем герой заходит в церковь и видит на стене необычную надпись:


«Они живут», мы смотрим телевизор.

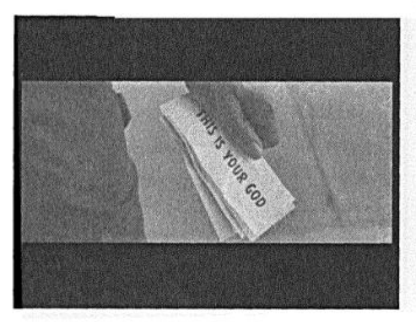
Они живут,
Мы спим.



«Они живут», мы продолжаем спать.



«Они живут», мы потребляем.



«Они живут», мы верим в деньги.

Они живут, пока мы спим. Они живут и внушают: не просыпайтесь! Продолжайте спать! Реальность — ваш сон!

Наконец, герой находит особенные черные очки, которые позволяют ему увидеть мир по-новому. За цветным рекламным щитом он видит черное слово на белом фоне: ПОДЧИНЯЙСЯ! За яркой красочной рекламой «Поезжай на Карибы!» — черно-белое ЖЕНИСЬ И РАЗМНОЖАЙСЯ! Очки открывают и куда более мерзкую картину: половина людей вокруг –не люди. Очки дают эффект рентгеновского изображения: под маской человеческого лица оказывается черепо-робото-образное чудовище.

Очки показывают мерзкую, зловещую подоплеку идеологии как таковой. Идеология — символическая сеть, существующая за счет подлежащего ей жуткого фантазма. Идеология — представление о реальности, основанное на незыблемой вере. Защитные очки показывают: калифорнийский рай — это настоящий ад.

Чтобы увидеть идеологическую подноготную реальности, герой не снимает розовые очки, а, напротив, надевает солнцезащитные очки, если не сказать идеозащитные очки. Эти очки позволяют считывать эффект «двадцать пятого кадра», «скрытое» послание. Инопланетные послания к человеку, впрочем, не отличаются ни особым содержанием, ни особым разнообразием. Например, денежные купюры оказываются просто белыми листочками бумаги с надписью ЭТО ТВОЙ БОГ! Никакой тайны здесь нет. Никакого скрытого послания. Купюры и есть листочки бумаги, на которых записана вера в Бога. Скрытое содержание надписи на купюрах не расходится с действительной надписью: *мы верим в Бога.* Более того, скрытое содержание оказывается буквальным прочтением содержания «открытого»: если вера в Бога записана на деньгах, значит, деньги и представляют закон Бога, значит, им и нужно молиться. Сновидение и предполагает *буквальное* прочтение кода сообщения. Не удивительно, что герой в волшебных очках повсеместно наталкивается на призыв: ПРОДОЛЖАЙ СПАТЬ! За текстом глянцевых журналов и респектабельных газет, за

табличками в магазинах и уличной рекламой проявляются одни и те же, настойчиво повторяющиеся призывы:

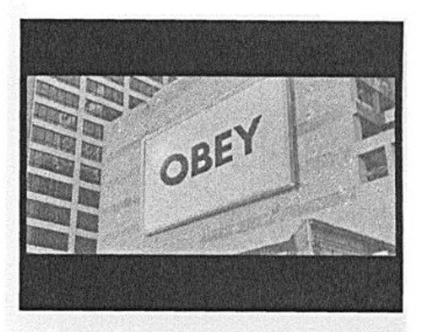
ПРОДОЛЖАЙ СПАТЬ! ПОДЧИНЯЙСЯ! ПОКУПАЙ! ПОТРЕБЛЯЙ! ЖЕНИСЬ И РАЗМНОЖАЙСЯ! НИКАКИХ НЕЗАВИСИМЫХ МЫСЛЕЙ! СМОТРИ ТЕЛЕВИЗОР! НЕ ЗАДАВАЙСЯ ВОПРОСОМ О ВЛАСТИ! ПОТРЕБЛЯЙ! ПОДЧИНЯЙСЯ! ПРОДОЛЖАЙ СПАТЬ!

Зачем инопланетянам с помощью этих банальных призывов общества потребления порабощать землян? Причина — экономическая: им нужен «свой Третий Мир». Землян совершенно не нужно физически уничтожать (за исключением тех, кого по телевидению называют подпольщиками-террористами). Они сами с превеликой охотой порабощаются, получая взамен возможность продвинуться по службе, купить дом, разбогатеть. Желание землян — желание Другого. Оно навязано чужими. Земляне хотят через потребительский рай, учиненный в их родном Третьем Мире, войти во врата рая Мира Первого. Но разве это не тот же депрессивный рай? Разве не выстроен он в аду отсутствия желания желать?

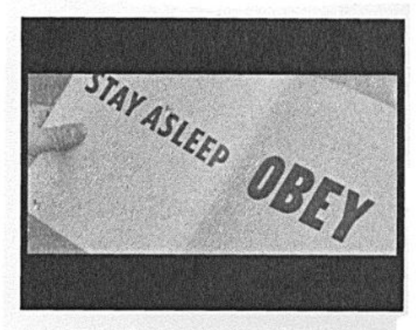
ПРОДОЛЖАЙ СПАТЬ! ЖЕНИСЬ И РАЗМНОЖАЙСЯ! ПОТРЕБЛЯЙ! СМОТРИ ТЕЛЕВИЗОР!

Конечно же, нужно смотреть телевидение. Оно помогает не просыпаться. Оно позволяет не страдать от независимых мыслей. Оно содействует подчинению и потреблению. Инопланетяне осуществляют свой проект по превращению Земли в «свой Третий мир» через телевизионную студию. Даже взлетно-посадочная полоса инопланетных оккупантов располагается на студии телевизионного канала. И напрасно главный герой полагался на сотрудницу телеканала; она работает на телевидение, она на стороне оккупантов. Герой погибает, подрывая телестанцию приема инопланетного сигнала.

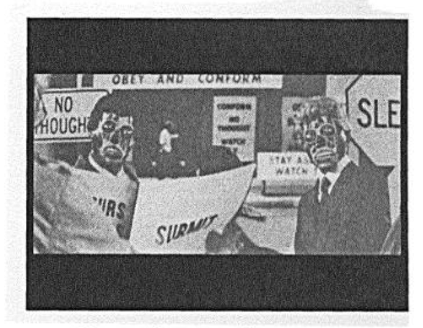
Выключить телевизор! Надеть очки! Прозреть! Проснуться!



«Они живут», мы ими стать мечтаем.



«Они живут», мы глянцевый журнал читаем.



«Они живут», мы в их приказах пребываем.

9.

Человек-репликант

Проснись! Время умирать!

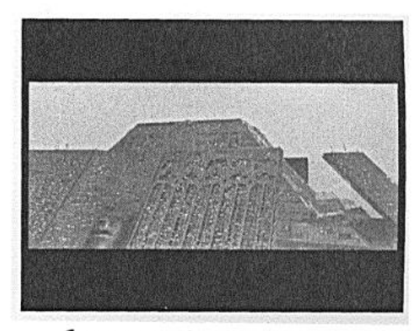
Репликант Леон

В 1982 году на экранах появляется кинофильм, которому суждено будет стать одним из основополагающих для футурологической научной кинофантастики –«Бегущий по лезвию бритвы». Этот техноурбанистический *нуар* Ридли Скотт снял по написанному в 1968 году роману Филипа Дика «Видят ли андроиды сны об электроовцах?». «Бегущий по лезвию бритвы» — детективное расследование смысла жизни в атмосфере технократического будущего. Ключевой вопрос этого фильма отнюдь не фантастичен, но порождает множество фантазий. Это вопрос идентичности человека. Что делает человека человеком? Что делает его тождественным самому себе?

Но при чем здесь научная фантастика? Именно человек, занимающийся научной фантастикой, как пишет Филип Дик, способен «опережать свое время в восприятии и понимании происходящего, при этом он может страдать нервными расстройствами, или у него просто может быть богатое воображение». Человек из будущего зада-

ется вопросом о том, что кажется *уже* само собой разумеющимся: что делает человека человеком?

Вот как Филип Дик описывает свое пребывание на съемках фильма, действие в котором разворачивается в Лос-Анджелесе в 2019 году: «Все в этих декорациях отдавало мрачностью — кружащая толпа, газетный киоск с журналами о насилии, грязная мостовая, странные футуристические автомобили. Все было грязным, поскольку снималась уличная сцена в загрязненном, трущобном квартале города. Фантастические автомобили отчаянно нуждались в чистке — отчасти потому, что в городе постоянно шел дождь. В декорациях все выглядело старым, хотя и фантастическим». Атмосфера мрачного урбанизма, непрекращающийся дождь, мусор, гонимый ветром по пустынным улицам, пасмурное освещение, герои, неопределимые в традиционной голливудской оппозиции хорошие/плохие — все это указывает на продолжение традиции *нуара*. Урбанистическое будущее, по словам Филипа Дика, напоминает «Ад» Данте. Ад –внизу, там, где кишит толпа; богатые живут наверху, а на самой вершине пирамиды — сам Тайрелл, инженер человекоподобных душ.

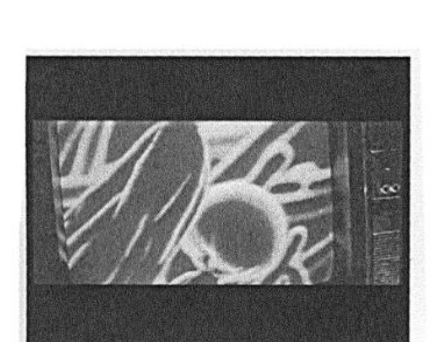

Всемогущественная корпорация «Тайрем» в «Бегущем по лезвию бритвы».

Типичный для жанра *нуар* закадровый — отделенный и незримый — голос рассказчика, главного героя фильма повествует: «все, чего он хотел — те же вопросы, которыми задаемся и мы. Откуда я появился? Куда я иду? Сколько мне отведено жить?» Именно этот вопрос разворачивает для Фрейда вообще любой поиск, на который отправляется человек. Именно этим вопросом задается бегущая Лола. Именно этим вопросом задаются репликанты.

Этим вопросом, похоже, не задается главный герой «Бегущего по лезвию бритвы» Рик Декард (Харрисон Форд). Он вполне уверен в том, кто он. По крайней мере, он знает, что он — человек, что он — «бывший полицейский, бывший бегущий по лезвию бритвы, бывший убийца». Теперь он на пенсии, *retired*. Но его вновь призывают к работе. Декард должен вычислить четырех репликантов, сбежавших из колонии на одной из далеких планет. Репликанты угнали космический корабль и возвращаются на Землю, чтобы найти своего со-

здателя. Здесь, на Земле, в Лос-Анджелесе 2019 года обитает богоподобный инженер Тайрелл. Декард должен найти и отключить, *retire*, «отправить в отставку, на пенсию» эту четверку. Задача человека в отставке — отправить туда репликантов. Декард ищет репликантов. Репликанты ищут своего создателя. Герои связаны отставкой. Герои связаны поиском.

Репликантам нужно найти создателя, чтобы продлить свою жизнь. Отведенных им богом-инженером четырех лет мало. Почему? Почему люди живут дольше? Машины испытывают чувство зависти? А чему завидовать? Репликанты находят инженера Дж.Ф.Себастьяна, который страдает синдромом Мафусаила — ускоренным старением.



Молекулярный анализ показывает искусственную жизнь в «Бегущем по лезвию бритвы».

Место человекоподобных андроидов в романе Дика на экране занимают копии-репликанты Скотта. И сам фильм на экране — копия одной из будущих реальностей. «Бегущий по лезвию бритвы» не бежит, не торопится. Бежит фильм. Бежит как сон. Филип Дик говорит, что его сочинения повествуют о галлюцинируемых мирах, о вызывающих иллюзии наркотиках и психотических состояниях. Но сам текст при этом, как утверждает писатель, действует как противоядие.

Вопрос Филипа Дика: «Что конституирует подлинного человека?» Вопрос этот настойчиво звучит в эпоху машин, кибернетики, информации. Вопрос этот возвращается в обществе массовой медиатизации, «в котором реальности фабрикуются средствами массовой информации, правительствами, крупными корпорациями, религиозными и политическими партиями». «Нас бомбардируют сфабрикованными псевдореальностями, продолжает Дик, и фальшивые реальности создают фальшивых людей». Сегодняшний мир — «расширенная версия Диснейленда». Впрочем, вопрос и в другом: возможны ли несфабрикованные реальности? Вопрос все тот же: «Откуда я появился? Куда я иду? Сколько мне отведено жить?». Рождение. Цель. Смерть.

История кибернетического общества, история, в которую мы попали по Силиконовой долине, началась с информационного сообщества, с того, что средства массовой информации — ученые и крупные корпорации — сообщили: самое ценное и дорогое — информация.

Ф.К.Дик называет информацию «кровью и метаболизмом современного мира». В «Бегущем по лезвию бритвы» миром правит корпорация «Тайрелл», которую возглавляет гениальный инженер — Элдон Тайрелл. Божественное присутствие корпорации — здание в форме усеченной пирамиды.

Тайрелл — создатель, инженер человеческих душ. Тайрелл — творец, который не просто управляет судьбой своего творения, но заставляет принимать реальность за реальность, и не сомневаться в ней. Репликант не знает, что он репликант. Рейчел лишь подозревает, но не знает, что она репликант. Как такое может быть? — спрашивает Декард Тайрелла. Весь секрет — в торговле! Таков ответ главы корпорации. Идентичность Рейчел — товар. Сомнений в его подлинности не должно возникать. Девиз корпорации «Тайрелл» — «Более человек, чем сам человек». Скорее у человека возникнет сомнение по поводу своей идентичности, чем у копии человека нового поколения. Копия уверена в своей оригинальности. Никаких сомнений, никаких истерических вопросов на свой счет.



Кто есть человек в «Бегущем по лезвию бритвы»?

Тайрелл, для Жижека, представляет новый тип отца, «отца типичного для постиндустриального корпоративного сообщества позднего капитализма» — «одинокая фигура жуткой, эфемерной, хрупкой материальности, лишенная сексуального партнера». Это не просто Создатель, но «воплощение картезианского злого гения». В терминах Лакана, это не отец, занимающий место Большого Другого символической сети (S_1), но Инженер, представляющий Знание (S_2). Его творение — не продукт символической вселенной, но технический артефакт: «в тот момент, когда отец меняет свой статус с S_1 на S_2, с пустого господского означающего на Знание, я, его сын, превращаюсь в монстра». Откуда и навязчивые мысли репликанта, которого играет Рутгер Хауэр: «Почему ты меня облажал? Почему ты меня сделал таким, неполноценным, калекой?»

Вопрос этот звучит слишком по-человечески. Жижек относит его к «парадоксам субъекта, которому известно, что он — репликант»: нет такого места в так называемой реальности, где можно было бы

отличить репликанта от человека. Собственно говоря, человек — в отличие от такого репликанта — субъект, который не знает, что он репликант. Безумие человека, в отличие от такого репликанта, в том, что он думает, что знает, кто он такой.

Репликант узнает, что он репликант и отправляется на поиски своего создателя. — Такова завязка истории «Бегущего по лезвию бритвы». И репликанту удается добраться до Творца. Тайрелл вполне готов ответить на вопросы своего творения:

Тайрелл: Хотите усовершенствоваться?
Бэтти: У меня на уме кое-что более радикальное.
Тайрелл: Что… что еще за проблема?
Бэтти: Смерть.



Ни живые, ни мертвые «Бегущего по лезвию бритвы».

Смерть делает человека человеком? Смерть — то радикальное Другое, что рождает жизнь? Репликанты отключаются через четыре года. Не сама смерть, а знание даты смерти — вот что отличает репликантов от людей. Репликанты — мыслящие машины, которым известна дата отключения. Они — фантазм смертного, человека. Смерть появляется как разрыв в порядке бытия, но в то же время она превосходит этот порядок. Смерть превосходит жизнь. Репликанты требуют отмены знания даты смерти. Они требуют отсрочки отключения, отлучения от жизни.

Разве репликанты — не люди? Разве охотник за репликантами сам не репликант? По мере того, как Декард убивает репликантов, ему становится это делать все труднее и труднее, поскольку разница между ним самим и жертвами-репликантами практически становится все менее и менее ощутима.

«Бегущий по лезвию бритвы» начинается с теста. Сотрудник корпорации «Тайрелл» Холден задает вопросы репликанту Леону. Тест должен отличить оригинал от копии. Тест должен показать, чувствует ли испытуемый? Способен ли он на подлинные чувства? Что именно он чувствует? Истинность чувств показывает огромный глаз испытуемого на мониторе. Взгляд его не обманет.

Холден: Вы в пустыне, идете один по песку, и вдруг смотрите себе под ноги…

Леон: По какой?

Холден: Что?

Леон: По какой пустыне?

Холден: Не важно, по какой, это же допущение.

Леон: Но как я туда попал?

Холден: Может, вам все надоело. Захотелось побыть одному. Кто знает? Вы смотрите под ноги и видите черепаху, Леон. Она ползет вам навстречу…

Леон: Черепаху? Это еще что такое?

Холден: Вы знаете, что такое черепаха?

Леон: Конечно!

Холден: Ну вот, черепаха.

Леон: Никогда не видел черепаху. Но знаю, что это такое.

Холден: Вы наклоняетесь и переворачиваете черепаху на спину, Леон.

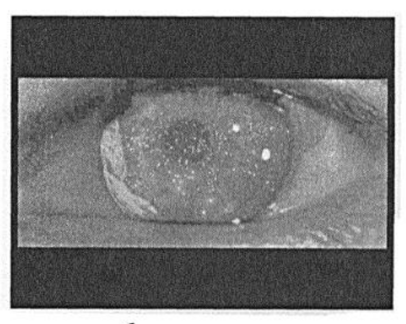
Леон: Вы сами придумываете эти вопросы, мистер Холден? Или кто-то их Вам составляет?

Холден: Черепаха лежит на спине, ее живот поджаривается на раскаленном солнце, она пытается зацепиться лапами и перевернуться, но не может. Не может без Вашей помощи. Но Вы ей не помогаете.

Леон: Что значит, я ей не помогаю?

Холден: Ну, Вы ей не помогаете! Почему, Леон?

Холден: Это — просто вопросы, Леон. Они написаны, чтобы я Вам их задал. Это — тест, придуманный, чтобы спровоцировать эмоциональный ответ.

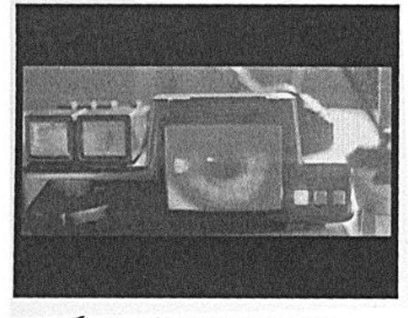


Глаз знает истину «Бегущего по лезвию бритвы».

Один из основоположников кинокритики Хуго Мюнстерберг по сути дела ставит знак равенства между психической жизнью и жизнью эмоциональной. Поскольку материал кино — пища для ума, то его форма должна отражать психические события, т.е. эмоции. Таковы представления Мюнстерберга, которые действуют и сегодня.

Совершенно иной подход к человеку и кинематографу у Сергея Эйзенштейна. Одной из своих основных задач считал он преодоление оппозиции разума и чувств. «Дуализму сфер «чувства» и «рассудка»

киноискусство должно положить предел: необходимо «вернуть науке ее чувственность... интеллектуальному процессу — его пламенность и страстность. Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действенности. Оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животно ощущаемой формы. Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки». Эйзенштейн уверен, что эту задачу можно воплотить в жизнь посредством интеллектуального кино. Только ему «под силу положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» на основе языка кинодиалектики». Интеллектуальным кинематографом Эйзенштейн называет «такое построение, которое может вести мысль аудитории, при чем при этом исполнять известную роль для *эмоционализации* мышления...».



Глаз человека в глазу машины «Бегущего по лезвию бритвы».

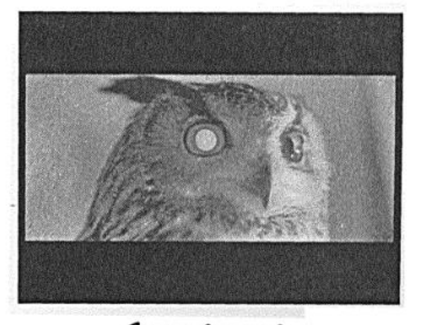
Противопоставление разума чувствам — одна из отличительных черт Голливуда. В Америке вообще исключительная важность придается словам *чувство* и *эмоция*. Эти слова, как пишет итальянский психоаналитик Сержио Бенвенуто, характерны и для академического мира, и для сообщества практикующих психоаналитиков, и для простых людей. Вот как начинается «Завороженный» Хичкока: «Наша история имеет дело с психоанализом, методом, посредством которого современная наука справляется с эмоциональными проблемами человека». В отличие от Европы, в США и англоязычных странах широко распространено убеждение, что человек принадлежит двум мирам: с одной стороны миру *рацио*, расчетливого ума, который отвечает за организацию экономической и технической сторон жизни, а, с другой — миру «сердца»: миру чувств, эмоций, странных фантазий. Отсюда и американская убежденность в том, что психология, а вместе с ней и психоанализ, должны заниматься рациональным исследованием этой сферы «сердечного разумения». Чувства представляют собой реальный объект психологии, поскольку разум должен суметь объяснить «резоны сердца». Лакану и европейскому психоанализу вообще подобное основополагающее убеждение по поводу человеческого сердца чуждо. Два сосуществующих основания для такого разделе-

ния человека на два мира в западной традиции — *эмпиризм* («нечто существует, потому что я это воспринимаю») и *рационализм* («мыслю, следовательно, существую»). Декард уверен в том, что он человек, а не репликант, потому что он чувствует и мыслит (как Декарт).

Однако, тест на чувства — не показателен. Сошедшие с конвейера репликанты способны копировать людей во всем, исключая человеческие эмоции. Однако со временем «у них могут развиваться эмоциональные реакции — ненависть, страх, злость, зависть».

Один из вариантов рационального будущего мира представляет Жан-Люк Годар в своем «Альфавилле». Обществом управляет рациональная машина. Самый большой «грех» в этом обществе — испытание чувств. В отличие от чувствующих людей будущего в «Бегущем по лезвию бритвы», люди будущего в «Альфавилле» мыслят, отказавшись от чувств. Они остаются «живыми» людьми, хотя и подобны «мертвым» машинам.

В чем отличие живого от мертвого? Чем отличается мыслящая машина? Чего не хватает искусственному разуму?



Вечный взор совы
в «Бегущем по лезвию бритвы».

Живой я, или мертвый — навязчивый вопрос, или, для Лакана, вопрос невротика с навязчивыми состояниями. Вопрос, сопровождающийся желанием не желать ничего знать о собственном желании. Вопрос уничтожения себя как возможного объекта наслаждения Другого. Вопрос этот, живой или мертвый, доводит до паранойи. От панического страха перед похищением тел инопланетянами и подчинения машине желания Альфавилля до фантазма выходящего из-под контроля Голема и репликантов.

Паранойя сегодняшнего дня оказывается непосредственно связанной с миром машин. Она соединяет мир далекого прошлого с миром недалекого будущего. Филип Дик говорит, что паранойя сегодняшнего дня возвращает человека в мир архаических чувств, напоминающих о курсирующем под землей кроте, шестым чувством «видящего» кружение над землей ястреба. Крайняя же форма паранойи — не ощущение того, что кто-то за тобой следит, что кто-то плетет против тебя заговор, а понимание того, что буквально все против

тебя, буквально весь мир против тебя: не «мой босс плетет против меня интригу, а плетет ее телефон моего босса». Таким образом, паранойя, которая, как писал Фрейд, знает ту истину, которая скрыта от обычного человека, паранойя эта связана с миром техники, с миром машин. Машины, продолжает Дик, «становятся более интерактивными и разумными, а люди — все более архаичными и анимистичными». Технократическая среда обитания человека порождает анимизм нового типа. Машины оживают, одушевляются для человека так же, как когда-то одушевленным представлялся лес. Машины выходят из-под контроля. Машины плетут заговор. Машины управляют мыслями. С 1912 года они направляют мысли Натальи А., пациентки Виктора Тауска. Тауск понимает: машины — не просто внешние экраны проекций, машины — собственные внутренние проекционные аппараты.

Человек не только живет в мире машин. Человек — сам машина. Кибернетическая машина, по Лакану. Бог на протезах, по Фрейду. Существо технорасширяющееся, по МакЛюэну. Человек — всегда уже больше, чем человек. Девиз корпорации «Тайрелл» не «человеческое, слишком человеческое» Ницше, а — «более человеческое, чем человеческое», *more human than human*.

Сам аппарат кино — темный зал, проекционная техника, экран — вовлекает зрителя в технологическое пространство, пронизывает его. Дзига Вертов показывает своим кино-глазом зрителю сам процесс съемки и изготовления фильма. Никакой магии, кроме магии техники. Зритель Вертова — не потребитель кино-товара, а активный производитель значения. Но не только зритель, но и тем более режиссер фильма — существо технологическое. Дзига Вертов неустанно повторяет: «Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я — машина». Человек с киноаппаратом — существо техно-эйдо-логическое: между камерой и глазом нет зазора. Не случайно Кино-Глаз Дзиги Вертова в кинокритике называют первым революционным Киборгом. Человек «как таковой» Вертова вообще не интересует: «Мы временно исключаем человека в качестве предмета фильма». Важен не этот объект буржу-

азного кино, а рассеянное множество перспектив. Важен Кино-Глаз! В манифесте «Мы» Дзига Вертов пишет:

> *«Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.*
> *Вскрывая души машин, влюбляя рабочего в станок, влюбляя крестьянина в трактор, машиниста в паровоз, —*
> *мы вносим творческую радость в каждый механический труд,*
> *мы родним людей с машинами,*
> *мы воспитываем новых людей.*
> *Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом киносъемки».*

Разнообразные способы съемки с использованием оптических и технических возможностей киноаппарата позволяют увидеть жизненные процессы, невидимые человеческому глазу, а последующая организация снятого материала углубляет анализ реальностей. Объединяя съемочные и монтажные методы исследования жизни формулой «Кино-глаз», Дзига Вертов рассматривал их как средства, конечной целью которых является кино-правда.

10.

Сон машины

Впервые в жизни он отправился туда, где рождаются сны.

Голос за кадром.

Но что отличает собственно машину? Чего не достает машинам, андроидам, репликантам? Может быть, они не видят снов? «Видят ли андроиды сны об электроовцах?» Поиски ответа на этот вопрос приводят к Спилбергу с его «Искусственным разумом». Стивен Спилберг хотел снять этот фильм совместно со Стэнли Кубриком, точнее Кубрик вынашивал идею этого фильма долгие годы, до самой своей смерти. Снимать «Искусственный разум» пришлось одному Спилбергу. Впрочем, след его влияния и так очевиден. След влияния с того света. Считается, что весь визуальный строй, вся изобразительная атмосфера «Искусственного разума» — наследие Кубрика. От Спилберга в фильме, главным образом, сентиментальность. В основании этого фильма обнаруживаются две вариации принципиальных сказочных сюжетов: одиссея возвращения домой «Волшебника страны Оз» («Волшебника изумрудного города») и страстей по становлению человеком «Пиноккио» («Буратино»).

Сын Моники и Генри в коме, в беспробудном сне. После длительных раздумий они решаются, наконец, завести вместо него механического ребенка. Дэвид — робот нового поколения. Он — первая машина, способная любить. Только знание того, что он — не органический (орга), а механический (меха) отличает его для «родителей». От «родителей» Дэвид узнает о том, что он — не человек. Постепенно его «отец» начинает задаваться эдипальным вопросом: «если Дэвид запрограммирован любить, то, почему не допустить, что он знает, как ненавидеть?» Отец знает: где любовь, там и ненависть.

Дэвид произносит слово «мама» и начинает ее по-настоящему любить. Но что это — настоящая любовь или программа? «Ребенок» запрограммирован любить «маму»?

Сам любящий меха Дэвид задается человеческими вопросами. Что значит быть человеком? Что делает человека человеком? Как стать человеком?

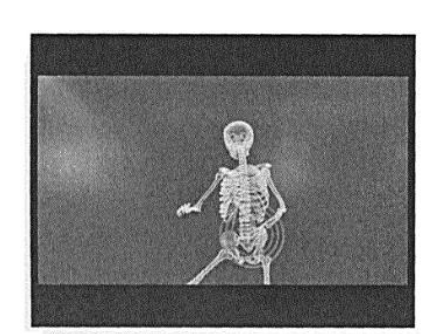
Где граница между запрограммированными мыслями и чувствами и нет? Если машина думает, выглядит и чувствует как человек, то какая человеку разница, машина это, или нет? Паранойяльная ненависть к машинам — свидетельство проекции собственной машинности?

Страх перед машиной велик. Дэвид — не человек. Он должен покинуть дом людей. «Мама» наступает на горло собственной сентиментальности и бросает сына-робота в лесу.

«Настоящие» органические люди изгоняют механического Дэвида. Он отправляется в одиссею самопознания. Он попадает на праздник жизни, на котором люди с ликованием ритуально уничтожают на стадионе своих врагов — разного рода машины. Праздник естественности — уничтожение искусственности. Чтобы утвердить свое превосходство над своим же порождением, его нужно уничтожить. Чтобы утвердить свою естественность, нужно убить свою искусственность, механистичность, технологичность. Но что останется от человека в его природности, органичности, естественности? Останет-

ся бесчеловечность. Может быть, в этом бесчеловечном мире людей Дэвид как раз и есть один-единственный человечный человек?

Уже после того, как люди исчезают с лица планеты, Дэвида находят неведомые существа из будущего. *Для них — Дэвид человек. Он* содержит в себе человеческие черты. Став для Других человеком, осуществив свое единственное и последнее желание — увидеть маму, он, наконец, превращается в человека. Он засыпает. Он попадает туда, где рождаются сны: «Так Дэвид тоже уснул. Впервые в жизни он отправился туда, где рождаются сны».



Пресечение границы. «Абсолютная память».

Сновидение Дэвида — его воспоминание. Сновидение Дэвида — его желание. Сновидение Дэвида — его встреча с мамой.

Тем временем корпорация «Тайрелл» продолжает производство репликантов, наделенных историей, воспоминаниями, идентичностью. Мир «Тайрелл» это мир корпоративного капитала, который, по словам Славоя Жижека, сумел «проникнуть и овладеть самой сутью фантазий нашего бытия: ни одна из наших черт на самом деле не является «нашей»: даже наши воспоминания и фантазии искусственным образом имплантированы». Совсем как у Дэвида. Совсем как у машины.

11.

Имплантированные воспоминания

Тайрел: Мы заметили у них странную навязчивость. В общем, они эмоционально неопытны, им всего лишь несколько лет, в которых они хранят те переживания, которые мы с вами воспринимаем как данность. Если мы одарим их прошлым, то обеспечим их своего рода подушкой для эмоций, и, значит, сможем их лучше контролировать.

Декард: Воспоминания! Вы говорите о воспоминаниях!

Декард не сомневается, что он — человек. Он не задается вопросом, человек он, или репликант. Только то, что он этим вопросом не задается и позволяет ему быть уверенным в своей человечности. Он задает вопросы Рейчел. Подобно психоаналитику, он просит расслабиться и отвечать, не задумываясь, в духе свободных ассоциаций.



Фотографии пробуждают воспоминания «Бегущего по лезвию бритвы».

Декард: Помнишь себя в шесть лет? Вместе со своим братом ты забралась в пустой дом через окно в подвал. Ты собиралась играть в доктора. Он показал тебе ягодицу, но когда пришла твоя очередь, ты вспыхнула и убежала, помнишь? Ты кому-либо рассказывала об этом? Маме, Тайреллу, кому-нибудь еще? Помнишь, паучиху, которая жила за твоим окном? Оранжевое туловище, зеленые лапки. Ты смотрела, как она плетет все лето свою паутину, а потом однажды в ней появилось большое яйцо. Яйцо треснуло…

Рейчел: Яйцо треснуло…

Декард: Ага.

Рейчел: из него выползли сотни маленьких паучков и съели паучиху.

Декард: Импланты. Это не твои воспоминания, они принадлежат другой. Племяннице Тайрелла. Ладно, дурацкая шутка. Я пошутил. Ты — не репликант. Иди домой. Хорошо? Правда, извини, иди домой.

После того, как становится ясно, что Рейчел — репликант, мы видим на экране воспоминания Декарда. Здесь, конечно, и возникает мысль — а чем, собственно, они отличаются от воспоминаний Рейчел? Разве они не могут быть имплантированы? Он не тот, кто он думает он есть на самом деле? Существует ли тот, кто «он» «есть» «на самом деле»?

Рейчел тем временем тихонько плачет над утратой — над потерей своей «человечности». Она продолжает сомневаться в том, кто она. Именно это сомнение представляет ее человечность. Ее история принадлежит ей, или нет?

У каждого репликанта своя история. Каждый репликант помнит себя. У каждого репликанта набор открыток, памяток. И даже если Тайрелл искусственным образом имплантирует все представления, составляющие воспоминания, он не сможет предусмотреть то, в какие истории эти элементы выстроятся. Синтаксис этих кубиков памяти не предсказуем. Было ли все это на самом деле? Можно ли отличить подлинные воспоминания от ложных? Разве имплантированные воспоминания, при*свое*нные воспоминания — не собственные? Разве «ложные» воспоминания, фантазии радикальным образом отличаются от «подлинных» воспоминаний?

Воспоминания, истории вокруг невспоминаемого, машинного, реального, травматичного делают человека человеком. С этого начинает свой первый семинар Лакан. Истина субъекта принадлежит субъекту, его памяти.

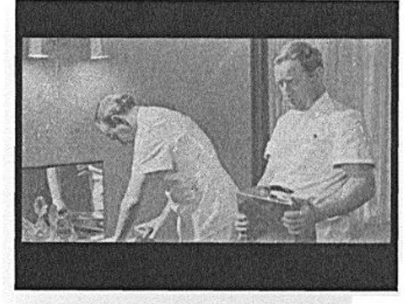
Человек утрачивает себя в амнезии масс-медиального аппарата. В будущем «451 градусов по Фаренгейту» герои ничего не помнят. Они окружены телеэкранами. Они постоянно поглощают то стимуляторы, то антидепрессанты. Жизнь в телеэкранных стенах и фармако-

логия обеспечивают беспамятство. Память счастливых людей будущего отчуждена. Пожарник Монтаг не помнит, что в былые времена пожарники не сжигали книги, а тушили пожары. Его жена Линда не помнит, как съела все снотворные таблетки:

— Да не могла я этого сделать. Зачем бы мне? — говорит она.

— Может быть, ты приняла две таблетки, а потом забыла и приняла еще две, и опять забыла и приняла еще, а после, уже одурманенная, стала глотать одну за другой, пока не проглотила все тридцать или сорок — все, что было во флаконе.

Пятьдесят лет спустя научные журналы свидетельствуют об эпидемии бессонницы и о соответствующем росте биофармакологической индустрии. Все новые и новые адресаты рекламы снотворных понимают, что у них — проблема, и что ее легко решить. Отсутствие сна — тоже товар. Рынок снотворных препаратов растет не по дням, а по часам. В 2006 году оборот снотворных в США составил 1,8 миллиарда долларов, а через десять лет по оценкам маркетологов он взлетит до 4,5 миллиардов.



«Врачи» по «Фаренгейту».

Увидев Линду без чувств, Монтаг звонит в скорую помощь. Приезжают техники. Монтаг недоумевает:

— А где врач?

— Какой врач?

— Моей жене врач.

— В таком деле врач не нужен. Всю грязную работу выполняет он и я... Через двадцать минут будет как новенькая.



Сон таблетки по «Фаренгейту».

Линда не может спать без таблеток и не может не спать без телевизора. Сновидение могло бы ей рассказать о прошлом. Могло бы? Что значит прошлое, что значит давно прошедшее?

— Когда-то, давным-давно!.. Что это еще за слова? — восклицает брандмейстер Битти.



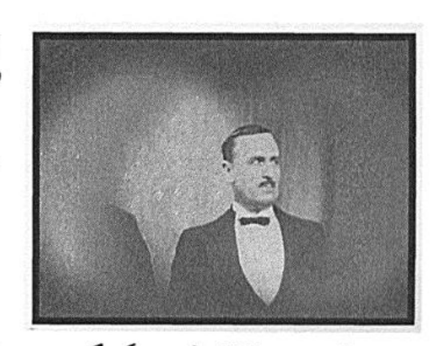
В объективе «39 ступеней»
мистер Память.

12.

От Мистера Мемори к Джонни Мнемонику

Как будто я вижу во сне всю эту жизнь, и когда я, наконец, проснусь, я буду кем-то другим, кем-то совершенно другим.

Бывший детектив Эдди Валенски

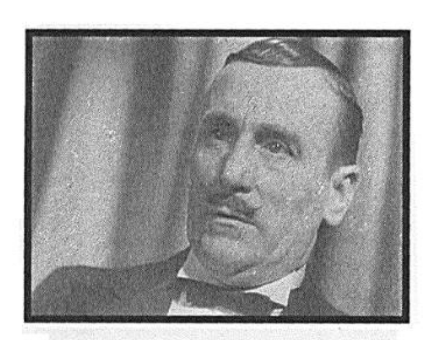


В объективе «39 ступеней» Мистер Память: «39 ступеней» — название шпионской сети...

Кинофильм Альфреда Хичкока «39 ступеней» начинается со сцены в мюзик-холле. Одного из тех, кто призван развлекать публику, зовут мистер Мемори, господин Память. Он — ходячая энциклопедия. Он готов ответить на любой вопрос. Его память заполнена самой разной информацией. Ему известны сведения из «географии, истории, газет, миллионов научных книг».

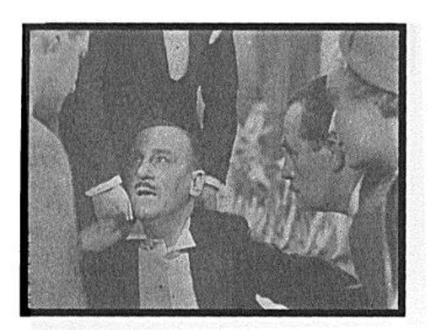
Но в памяти не всегда содержится то, что мы помним. Представление Хичкока-Мемори соответствует представлениям Фрейда-Лакана: в памяти может содержаться и то, о чем человек буквально понятия не имеет. В памяти живы представления, которые не осознаются, остаются бессознательными. Они — на другой сцене; не на той, на которой стоит мистер Мемори.

Бессознательное господина по имени Память используется без его ведома для хранения и передачи совершенно секретной информации. Он знает то, о чем сам даже не подозревает. Его знание — не его. Господин Память появляется в фильме два раза. Оба раза на сцене мюзик-холла. Как будто обрамляя фильм, он показывается на глаза публики в самом начале и самом конце. Вначале для того, чтобы представиться и ответить на пустячные вопросы. В конце, — чтобы услышать ключевой вопрос: «Что такое 39 ступеней?» Он изменится в лице. Он не станет отвечать, как в первом эпизоде, сознательно и уверенно. Он замрет, и будто под гипнозом заговорит: «39 ступеней — секретная шпионская сеть...». Договорить ему не удастся: в него выстрелит один из тех, кто «доверил» «ему» совершенно секретную информацию.



Мистер Мемори, носитель тайны «39 ступеней», завещал свой мозг Британскому музею.

Парадокс мистера Мемори заключатся в том, что он — носитель секретной информации, но при этом — публичный человек, артист мюзик-холла, демонстрирующий чудеса своей памяти. Тайна шпионской организации оказывается на самом видном месте, она *может быть* доступна всем. Тайна — на поверхности. Однако при этом она недоступна никому, даже тому, кто является ее носителем.



Предсмертные слова Мистера Мемори: «39 ступеней... наконец-то я выбросил это из памяти».

В отличие от мистера Мемори совершенно иначе устроена память Джонни Мнемоника. Он — герой нового века. Он демонстрирует совсем иные чудеса памяти. Он — не Мемори, он — Мнемоник.

Режиссер и художник Роберт Лонго снял кинофильм «Джонни-Мнемоник» в 1995 году по рассказу Уильяма Гибсона 1981 года. Жанр, в котором написан рассказ будет определен через несколько лет как «киберпанк». События фильма происходят в 2021 году. Фильм разворачивается в «материальной» реальности и в реальности компьютерной, которая с подачи Гибсона получает имя киберреальности. Киберпанк реальность — реальность информационная, оцифрованная, виртуальная.

Главный герой — один из переносчиков информации, курьеров-мнемоников по имени Джонни (Кеану Ривз). Мнемоник Джонни — совсем не мистер Мемори: в его мозг вживлен микрочип на тысячи

гигабайт памяти. Джонни — особый курьер, точнее курьер-то он обычный, но вот информация, которую он переносит (и о которой, разумеется, не ведает) имеет для человечества исключительное значение. Он — бессознательный техномессия, он несет в себе данные о лечении эпидемии чумы/СПИДа 21 века под названием НАС. Секретность этих данных объясняется тем, что их скрывает от человечества корпорация *PharmaKOM*, получающая сверхприбыли не от лечения болезни, а от ее поддержания. Этой информацией стремится завладеть рад преступных группировок. Повстанцы ведут борьбу с корпорациями и преступниками за голову Джонни.

Бедный Джонни! Чтобы освободить место для микрочипа, ему пришлось удалить детские воспоминания. Ясное дело, в отличие от бесконечной *памяти* мистера Мемори, объем памяти *мозга* Джонни ограничен. Чтобы записать одну информацию, нужно стереть другую. Поразительно то, что снять информацию с жесткого мозга Джонни удается не только с помощью компьютерных панков-хакеров, но и благодаря органическому существу с буквально более крупным, чем у него, объемом мозга — дельфину. На стороне повстанцев ум и умные млекопитающие с большим объемом мозга. В основе такого рода операции по извлечению данных из мозга мнемоника лежит господствующая в сегодняшнем обществе аналогия. Мозг — это компьютер, *hard ware*, а воспоминания — компьютерные программы, *soft ware*. Вот в чем радикальное отличие памяти мистера Мемори от памяти Джонни Мнемоника — в идеологии. Джонни — киберпродукт.



Призрак агента истории «39 ступеней» повторяет слова после смерти: «То, над чем вы сейчас смеетесь, правда».

Кибeридеология, приравнивающая мозг к компьютеру, поддерживается фармаидеологией, обеспечивающей гуморальную кодировку нейроаппарата. Фармаидеология требует: человек-машина, чтобы исправно работать, нуждается в зависимости от ситуации либо в успокаивающих, либо в стимулирующих препаратах. В «Эквилибриуме» Курта Виммера показана картина первого десятилетия XXI века. Третья Мировая война закончилась. Человечество обречено на самоуничтожение. Чтобы его предотвратить, нужно действовать рационально, нужно опять таки искоренить зло, болезнь — способ-

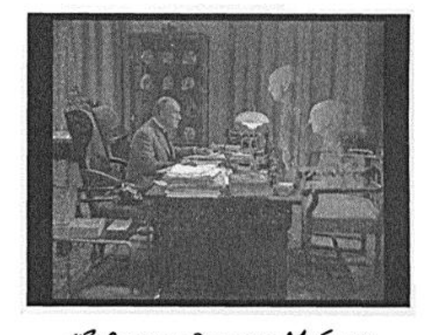
ность чувствовать, переживать человеческие эмоции. Бесчувственные люди-машины уничтожают чувствующих. Уничтожают объекты, вызывающие чувства. Опасность искусства — поэзии, живописи, музыки — не подлежит сомнению. Эстетическое — враг исправно функционирующей машины! Как справиться с чувствами? Очень просто — нужно постоянно принимать чудодейственные таблетки… то ли валиум, то ли прозак… — Прозиум!

В «Мрачном городе» Алекса Пройаса фармакологический вид принимают собственно человеческие воспоминания. Жидкие воспоминания хранятся в пробирках. Под микроскопом они выглядят как абстрактная картина, как яркие пятна неправильной формы. Воспоминания — объект интереса *чужих*, существ из другой галактики. Каждую ночь ровно в полночь они останавливают время. В безвременьи люди замертво впадают в сон, и производится смена памяти, а заодно и реорганизация городского пространства. Эта процедура называется «настройкой». Смена памяти — смена идентичности. Останавливая время, инопланетяне проводят свои жуткие эксперименты над людьми. Прежде чем перетасовывать память, прежде чем делать мнемоинъекции, чужие говорят: «А теперь спать!»

У главного героя, которого зовут Джон Мёрдок, воспоминания похищены и переданы чужому. Мнемо-двойник объясняет опустошенному «оригиналу»: «Город — наш. Мы его создали. Мы спроектировали его на основе украденных воспоминаний. Разные эпохи, разные фрагменты прошлого перемешаны воедино». Как во сне. Мрачный сон о Мрачном городе. Человек никогда не просыпается тем, кем он был.

История эта начинается с закадрового голоса, который на фоне вечного ночного урбанистического ландшафта рассказывает: «Вначале была тьма. Затем пришли чужие… Они развили способность менять физическую реальность усилием воли. Эту способность они назвали настройкой…». Чужих отличает всемогущество мыслей. Они телепатически фокусируют энергию, меняя физический мир. Голос представляется: «меня зовут доктор Даниэль Пауль Шребер». Пси-

хиатр Шребер помогает чужим как эксперт по человеческим душам. Он — пособник космических захватчиков. Именно он стер память главному герою, но не довел процедуру замены воспоминаний до конца. Имя психиатра, между тем, хорошо известно в истории психиатрии и психоанализа. Доктор Даниэль Пауль Шребер — автор знаменитых «Воспоминаний», опубликованных в 1903 году. В этой книге он в деталях описал свой нейрологически-религиозно-сексуальный бред. «Воспоминания» стали объектом пристального исследования доктора Фрейда, а затем и доктора Лакана.



«Завещание доктора Мабузе»: идентифицируйся, и обретешь мои силы!

Чужие хотят понять человеческую душу, и потому, конечно же, проводят эксперименты с памятью. В этом отношении их проект мало чем отличается от фрейдовского. Желанием Фрейда ведь тоже было познание человеческой души, и он тоже обратился к изучению памяти. Чужие хотят понять, что делает человека человеком. Что такое человек? Сумма воспоминаний, или нечто большее? — Вот их главный вопрос. Чтобы стать подобным человеку, нужно записать себе в память его воспоминания. Загадка души — в памяти. Однако воспоминания, которые воспринимаются как свои, могут принадлежать другому, могут быть мнемоинъекцией, сделанной чужими. Уверенность человека в собственной идентичности — иллюзия. Человек себе не принадлежит. «Никто в городе больше не знает, кто он такой», — говорит Мёрдоку бывший детектив Эдди Валенски перед тем, как выйти из этой игры единственным найденным им последним способом — броситься под поезд метро.

Когда-то Эдди был детективом, потом сошел с ума, покрыл свою комнату спиралями и текстами. Как он сошел с ума? Чем больше он пытался вспоминать прошлое, тем больше запутывался. Дальше пошли процессы дереализации и деперсонализации. «Все стало казаться мне нереальным. Как будто я вижу во сне всю эту жизнь, и когда я, наконец, проснусь, я буду кем-то другим, кем-то совершенно другим». Ему все кажется сном. Что же отличает воспоминания наяву от воспоминаний во сне? Разница в организации? В границах внешнего и внутреннего? Границах, которые постоянно перестраиваются в

«Мрачном городе»? Не обманывает Джона Мёрдока доктор Даниэль Пауль Шребер, когда говорит ему, что единственная реальность — та, что в голове. Шреберу виднее.



«Вспомни все»! Открой свой разум!

13.

Кто Я? — вспомнить все!

В вашем сне вам снится, будто вы уснули.

Доктор

Герой кинофильма Пауля Верхувена **«Вспомнить все»** просыпается от кошмарного сновидения. Начиналось оно весьма романтично, но конец оказался ужасным. Сновидец увидел себя кем-то другим и совсем на другой планете. Не в первый раз. Сновидение это повторяется вновь и вновь. От него не отвязаться. Оно травматично. Оно предельно значимо. Оно таит в себе тайну. Тайну сновидца — тайну его идентичности. Чтобы понять, кто он такой, ему нужно вспомнить, кем он был.



«Вспомни все»! Открой свой разум!

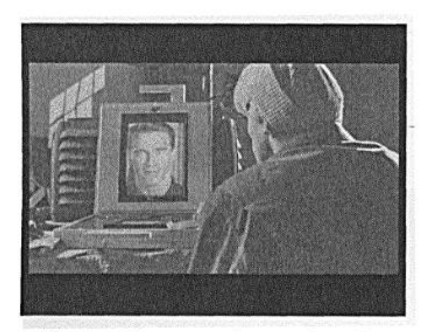
Это сновидение заключает в себе весь фильм. Оно предписывает разворот событий. В нем содержится загадка и разгадка. В нем вопрос: *кто я такой*? Сновидение отвечает на вопрос об идентичности. Сновидение не лжет. Не может лгать, поскольку не знает ни лжи, ни правды.

И главный герой Даг Куэйд (Арнольд Шварценнегер) не верит, что сновидение — просто абсурд, что оно не имеет никакого отношения

к нему, как его пытается убедить его жена (Шарон Стоун). *Кошмар имеет для него смысл. Что-то не так с ним наяву, иначе не было бы* этого кошмара. Сновидение должно быть связано с пережитым когда-то наяву. Сновидение — особая форма памяти. Ключевой вопрос этого фильма — вопрос памяти. Неслучайно же и название снятого по рассказу Филипа Дика «Воспоминания оптом и в розницу» кинофильма — *Total recall*, «Абсолютная память», а не, скажем, «Освободительная борьба на Марсе», или «Мутанты всех стран, соединяйтесь!»

Что же показывает сон Дагу Куэйду? Он видит «себя» на Марсе. Он видит свою смерть на этой планете бога войны. Как он туда попал? Был ли он там когда-нибудь? Кто он на самом деле? Тот, кого он видит во сне, или тот, кто спит и видит сон?

> «Если я — это не я, то кто я?»



Нужно «Вспомнить все», и в первую очередь, что ты — это я.

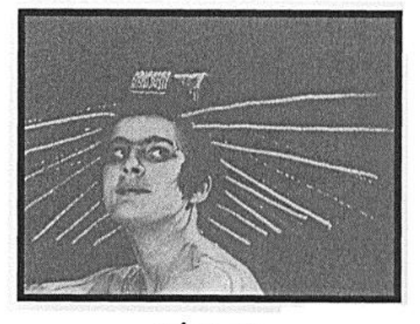
Вопрос идентичности не оставляет Дага Куэйда в созерцательном размышлении в духе Чжуан Цзы и бабочки. Даг Куэйд — предприимчивый Одиссей 2048 года. Ответ на вопрос, «кто я такой?» вскоре приходит, но при этом не разрешает загадку. Куэйд открывает компьютер и видит на экране себя. Себя и в то же время другого:

> «Привет незнакомец! Это я, Хаузер. Если все плохо, значит, я разговариваю сам с собой, а у тебя на голове мокрая тряпка. Как бы тебя там не звали, тебя сейчас ждет большой сюрприз: *Ты — не ты. Ты — это я*».

Почему не наоборот? Почему «незнакомец» — Куэйд? Разве Хаузер — не такой же «незнакомец»? Кто подлиннее, Куэйд, или Хаузер?

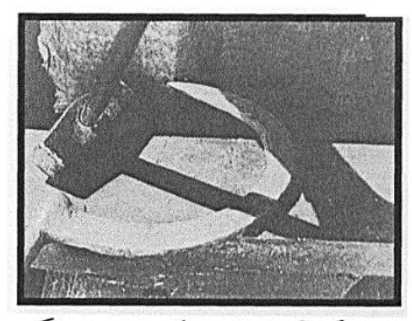
Даг Куэйд отправляется за ответом к оракулу, в храм знания — в корпорацию *Total Recall*. Корпорация эта занимается вопросами памяти и туризма, она торгует, как говорит один из героев фильма, ложными воспоминаниями; тем, что в психиатрии называется *fausses reconnaissances*. Психиатры связывают такие воспоминания с работой воображения, а не мышления. Но разве отличаются ложные воспоминания от воспоминаний подлинных? Разве мышление возможно без воображения? Разве воображение — не работа мышления?

Разве воображение не помогает понять себя? Разве воображение не переносит на Марс? Разве не воображение создает еще одну историю любви, революции, безумия и Марса — «Аэлиту» Якова Протазанова? У инженера Лося, работающего над созданием аппарата для полета на Марс, богатое воображение. Оно «часто рисовало ему картины». Лось идет на встречу со своей молодой женой Наташей. По дороге он представляет себе жизнь на Марсе. Футуризм Марса 1924 года передан авангардными декорациями и костюмами Александры Экстер. В воображении инженера взгляд разворачивается. Не только он созерцает в своем воображении жизнь марсиан, но и марсиане смотрят на землян. У них для этого имеются специальные аппараты. Лось видит себя взглядом Аэлиты. Представляя себе это внешний взгляд, Лось встречается с Наташей. Их поцелуй зритель видит инопланетным взглядом Аэлиты, королевы Марса.



«Аэлита».

Аэлита — ядро фантазий Лося о Марсе. Что заставляет его фантазировать? Не только его инженерная мысль. Не только его мысль революционная. Но и мысль любовная. Идеальная Аэлита противопоставлена Наташе. Наташа заставляет Лося страдать от приступов безумной ревности. В конечном счете, увидев тень Наташи, целующуюся с тенью Эрлиха, инженер убивает молодую жену. После этого Лось и сотоварищи прилетает на Марс. Само собой разумеется, зритель продолжает видеть все те же картины воображения Лося. Это полное совпадение тотчас наводит на мысль о том, что перелет на Марс — фантазия, если не сказать бред инженера. Похоже, чувство вины за убийство Наташи трансформируется в бред на Марсе. Об этом свидетельствует галлюцинация, в которой Аэлита преобразуется в Наташу. Лось произносит: «Никогда себе не прощу, что поднял на тебя руку». Когда Аэлита предает марсианскую революцию, то она тотчас преобразуется в Наташу. Предательство революции и предательство в любви вновь совмещают земную с неземной. Лось убивает Аэлиту-Наташу вторично. Повторное убийство его исцеляет. Он пробуждается на Земле. Наташа жива, и Лось ее больше не ревнует.



Тень молота «Аэлиты»: «Свободное слово свободных людей победило тысячелетний гипноз Старших».

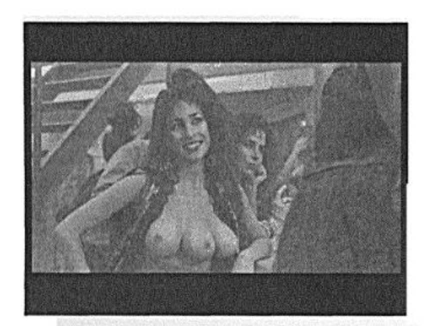


«Вспомнить все» и выбрать виртуальную подругу.

Тем временем Даг Куэйд приходит в корпорацию *Total Recall*, торгующую воспоминаниями о туристических поездках. Специализация компании — онейротуризм. Она предлагает купить воспоминания об отпуске, которого «на самом деле» не было. После озадачившего его сновидения о пребывании на Марсе, Даг Куэйд видит в метро рекламный ролик:

> «Вам всегда хотелось залезть на марсианские горы, но вы слишком стары для этого. Тогда приходите в компанию *Total Recall*, где вы сможете купить воспоминания о вашем отпуске, дешевле и лучше, чем настоящие воспоминания».

Вот разница между подлинными и ложными воспоминаниями — ложные дешевле и лучше! Туроператор поясняет: «Марс. 1899 кредитов. Это за две недели воспоминаний… Вы у нас получаете все самое лучшее, самые лучшие воспоминания. Собственная каюта. Номер в Хилтоне. Пирамиды, Большие каналы, ну и, конечно, Венероград… Все будет абсолютно настоящим, как и все другие воспоминания. Ваш мозг не сможет различить, где что. Это я вам гарантирую»… «Наши путешествия намного безопаснее, чем в обычной ракете». «Что такое отпуск? А? Это же жутко! Багаж теряют, таксисты берут, бог знает сколько, погода отвратительная! А у нас все прекрасно!»



«Вспомнить все» и, конечно же, Венероград.

Чем онейротуризм лучше обычного туризма? Первое. Он безопасен! Это как раз то, к чему стремится так называемый «реальный туризм» — к тому, чтобы никакого туризма не было. Чтобы все было, как на экране телевизора. Природные катаклизмы, терроризм, социальные беспорядки подрывают «реальный туризм». Онейротуризм не испортить никакими событиями «внешнего» мира.

Чем онейротуризм лучше обычного туризма? Второе. «Реальный туризм» заэкранирован. Он заэкранирован символической оболочкой туристического агентства. Он заэкранирован одними и теми же огороженными «Хилтонами». Одной и той же едой. Одними и теми же окнами туристических автобусов. Одними и теми же проложенными туртропами. Онейротуризм может предложить совершенно иные,



«Вспомнить все», все, все — революцию на Марсе.

индивидуальные тропы переживания. И при этом «мозг не сможет различить, где что». *Total Recall* гарантирует. Мозг не различает.

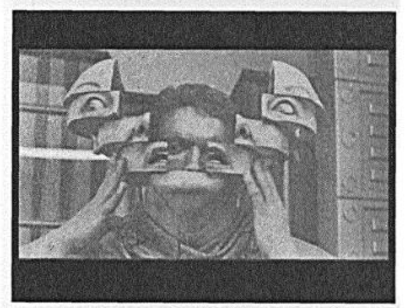
Чем онейротуризм лучше обычного туризма? Третье. Тем, что в нем можно изменить главную неизменную «деталь» путешествия.

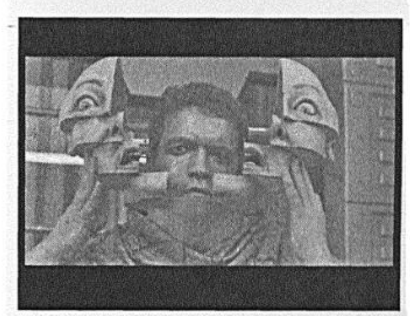
— Что общего было во всех ваших отпусках?

— Не знаю.

— Вы. Вы были тот же самый! Где бы вы ни были, вы там были, тот же самый человек! А что, если я вам предложу нечто другое. Что если вы отдохнете от себя самого?… Вы можете стать кем угодно. Миллионером. Спортивным героем. Секретным агентом.





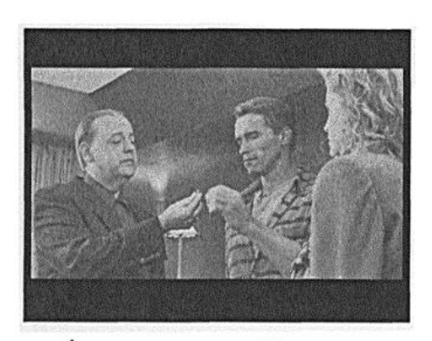


«Вспомнить все» и снять оболочку другого.

Итак, самая необычная из новых услуг корпорации *Total Recall* — *смена идентичности*. Эта игра с памятью в очередной раз ставит вопрос: кто «я» настоящий, а кто «я» ложный. *Я* избравший идентичность, или *я* избранный?

Ложная жена Дага Куэйда внушает ему: «Они стерли все твои воспоминания. Все твои воспоминания — искусственные, ложные». Доктор из корпорации *Total Recall* пытается убедить его в том, что он не на Марсе, а на земле, в онейротуристическом кресле корпорации. Причем, теперь уже воспоминания не индуцированы онейротуристическим агентством, а — его собственные, но тоже ложные. Психиатр работает на корпорацию, но схема убеждения — противоположная: воспоминания Дага Куэйда не установлены корпорацией, они принадлежат ему самому, но при этом они не менее ложные, искусственные. Доктор убеждает: «У вас галлюцинации… Вы сами придумываете эти воспоминания… У вас шизоэмболия… У вас паранойя, связанная с нейрохимической травмой». Даг Куэйд отклонился от общей программы. Искусственные воспоминания от *Total Recall* — нормальные, ими пользуются все, их рекламируют в метро. Искусственные воспоминания от самого Дага Куэйда — патология, шизоэмболия, паранойя. Или еще одно объяснение доктора, не менее психотизирующее — сон во сне:

«В вашем сне вам снится, будто вы уснули».



Доктор знает, как «Вспомнить все» — съесть таблетку и уснуть в своем сне, чтобы вернуться в реальность.

Как и в «Джонни Мнемонике», в «Абсолютной памяти» память предстает как механистичная, машинная система кодировки. Воспоминания можно стирать, записывать, переносить на другие носители. Компьютерные и фармакологические средства воздействия преобразуют память, переписывают воспоминания, меняют идентичность подобно электросудорожной «терапии». Кибернетические и фармакологические корпорации *Tyrell*, *Total Recall*, *PharmaKOM* фабрикуют память, идеологию, историю. Память подвергается индустриализации.

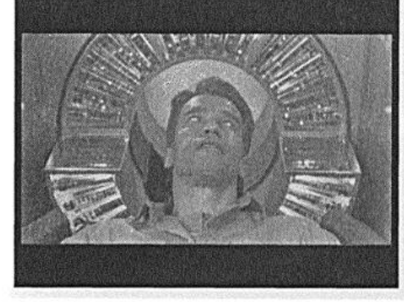
Индустриализации подлежат сновидения. Индустриализации подлежит бессознательное. Не удивительно, что сновидения попадают не только в зону интереса компьютерных и фармакологических корпораций, но и военно-промышленного комплекса. В кинофильме Дагласа Трамбулла «Мозговой штурм» правительство понимает, что прибор для записи и перезаписи сновидений, изобретенный учеными Лилиан Рейнольдс и Майклом Брейсом можно использовать в военных целях. Прибор может позволить не просто забираться в мысли другого человека, возвращать их назад, проигрывать еще и еще раз, но и наводить ракетные установки, вводить мучительные воспоминания, индуцировать психотическое состояние. В кинофильме «Ландшафт сновидений» Джозефа Рубена государство финансирует проект по использованию ясновидящих для вторжения в сновидения людей. Но не только корпорации и государство покушаются на сновидения. Они становятся объектом манипуляций тех, чей путь когда-то пролегал по королевской дороге к пониманию бессознательного — по тропам сновидения. Сновидения — индустрия, ведь «кино, прежде всего индустрия» (Эренбург).

14.

Эксплуатация сновидений

Мы изготовляем картины на ленте. Форд — автомобили, Жилетт — бритвы, «Парамаунт» — сны. Кино — продукт нового века. Его душа — скорость. Прежде люди смотрели на картины в бронзовых рамах. Подолгу. Мечтая. Развалясь. Теперь — шестнадцать картин в секунду: страны, лица, мечты. Тридцать секунд — слезы. Потом — сорок секунд — бегство с погоней. Потом — десять секунд — смерть. Быстро глядеть. Быстро изготовлять. Поэты и лошади вымерли. Вместо них машины в сорок лошадиных сил и картины «Парамаунта».

Эренбург

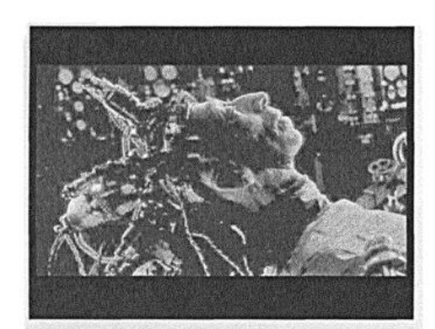


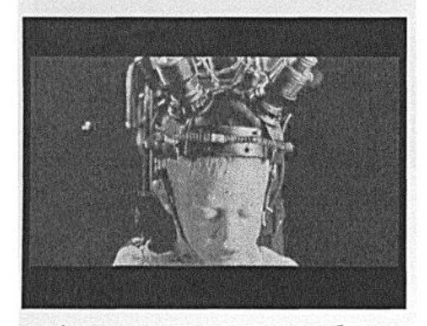
Установка мнемоперезаписи «Вспомнить все».

Возможное будущее психоанализа — а, точнее того, во что психоанализ превращается уже сейчас — можно подсмотреть в кинофильме «Резец небесный». Снятый по роману Урсулы Ле Гуин 1971 года, впервые фильм был показан по американскому телевидению в 1980 году (в 2002 году был сделан римейк). Этот первый в истории Америки фильм, сделанный специально для показа на государственном канале, стал культовым для целого поколения любителей научной фантастики.

«Тех, кому помогают небеса, мы называем сынами неба. Они учатся, не учась. Они делают, не делая. Они рассуждают, не рассуждая. Высшее достижение — позволить пониманию остановиться перед тем, что не может быть понято. Те, кто не способен так поступать, будут уничтожены на токарном станке небес». Такова «небесная заточка».

Герой кинофильма Джордж Орр — обыкновенный парень, обладающий необыкновенной способностью видеть так называемые эффективные сновидения. Распознает он эту свою силу в семнадцать лет, когда видит во сне, как погибает в автокатастрофе его тетя. Еще вчера она откровенно пыталась его соблазнить, и, когда, наконец, Джордж откликнулся и попытался ее поцеловать, то неожиданно получил пощечину. Сновидение отомстило тете. Проснувшись, Джордж с ужасом узнает, что тетя, которая еще вчера была жива, разбилась в автокатастрофе. Причем, как ему сообщает мать, случилось это давным-давно. Из-за такого расстройства времени, Джорджу никто не верит, и поверить не может: «Мои сны меняют то, что было *раньше*, и никто, кроме меня, об этом не знает!» Джордж не ошибается — сны меняют «материальную» реальность, сны меняют прошлое и будущее.





Машина перезаписи снов в «Городе потерянных детей».

Однажды Джордж передозировался предписанным ему лекарством, после чего его дали направление на психиатрическую терапию. Так он встречается с Биллом Хабером, онейрологом — специалистом по сновидениям и их расстройствам. Хабер — психоаналитик-нейропсихолог будущего. Он вооружен научным знанием. У него научные аппараты. Онейролог ставит задачу:

— Джордж, нужно, чтобы ты кое-что понял. Есть разница между тем, что ты видишь во сне, и тем, что ты делаешь.

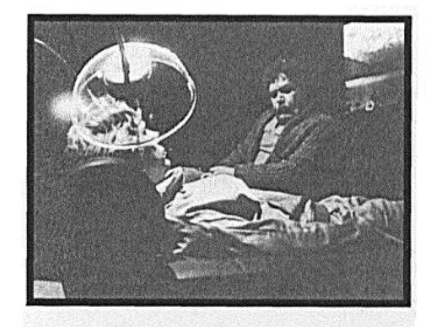
— Но не для меня… Для меня это одно и то же! И я не могу контролировать…

— Ты пытаешься контролировать всю эту вину и весь этот страх. Мы над этим будет работать вместе на ближайших сеансах.

С помощью гипноза и регулятора мозговых колебаний «Augmentor» онейролог убеждается в том, что сны Джорджа действительно изменяют мир. Перед Хабером открывается перспектива — сделать мир луч-

ше. Для начала: пусть всегда будет солнце над Портлендом; затем нужно модернизировать и придать весь необходимый пафос Институту Онейрологии Хабера. Постсновиденческая реальность преобразуется.

Понимая, что онейролог не лечит, а использует его, Джордж пытается вырваться из рук доктора, но безуспешно: «Ваши попытки использовать мои сновидения, чтобы сделать мир лучше, лишь разрушат его!» Но доктор уже готов решать не частные, а общечеловеческие проблемы — перенаселение, расизм, войны. Одно улучшение требует другого, один сеанс онейротерапии — другого. Джорджу никак не вырваться. Число проблем растет. Замучившие Портленд дожди прошли, но наступившая засуха требует введения строго распределения воды среди населения. Решая проблему перенаселенности, доктор приводит мир на грань очередной мировой войны.





Технопсихоаналитик за «Токарным станком небес».

Используя допсихоаналитический гипноз и постпсихоаналитический регулятор мозговых колебаний, онейролог вторгается в бессознательное пациента. Его не интересует душевная жизнь Орра. Им движет бред собственного величия и политическое желание стать творцом нового мира. Пациент — его инструмент, хотя он цинично говорит о сотрудничестве:

> — Слушай меня внимательно, Джордж. Ты и я вместе начнем потрясающее сотрудничество — сегодня мы будем делать историю. Используя твой дар, я собираюсь сделать то, что не мог сделать ни один политик, ни один ученый, ни один философ. Я собираюсь исправить весь мир.

Онейролог, производящий «небесную заточку мозга», оказывается куда более опасным, чем инженер из «Города потерянных детей», которому никогда не снились сны, из-за чего он быстро старел, пока не изобрел установку похищения детских снов. Доктор Хабер не крадет чужие сны, он их эксплуатирует. Он проникает в сны, чтобы сделать мир лучше.

Пустить такого ученого в свои сны? Пустить *PharmaCOM* в свои сны? Пустить *Total Recall* в свои сны? Пустить *Tyrell* в свои сны? Пустить телевидение в свои сны? Пустить кино в свои сны?

Смотрите сами.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Абель, Ганс (режиссер; один из родоначальников французского кино)
«Безумие доктора Тюба» (1915)
«Наполеон» (1927)
Абрахам, Карл (психоаналитик)
Адорно, Теодор Визенгрундт (философ, леворадикальный критик)
Аллен, Вуди (режиссер)
«Зелиг» (1983)
«Пурпурная роза Каира» (1985)
Андерсен, Ганс Христиан (великий сказочник)
Андерссон, Биби (шведская актриса)
Андреас-Саломе, Лу (писательница, психоаналитик)
Антониони, Микеланджело (кинорежиссер)
«Приключение» (1959)
«Затмение» (1962)
Арагон, Луи (поэт)
Аранофски, Дарен (режиссер)
«Реквием по мечте» (2000)
Ардженто, Дарио (режиссер)
«Вам нравится Хичкок?» (2005)
Арто, Антонен (писатель, актер, драматург, основатель «Театра жестокости»)
Бава, Марио (режиссер, оператор)
«Три лика страха» (1963)
«Топор для новобрачной» (1970)
Базен, Андре (теоретик кино)
Балаш, Бела (теоретик кино)
Бандерас, Антонио (актер)
Барни, Мэтью (художник)
Беллур, Раймон (теоретик кино)
Бельмондо, Жан-Поль (актер)
Бенвенуто, Сержио (психоаналитик)
Беньямин, Вальтер (теоретик истории, искусств, медиа)
Бергман, Ингмар (режиссер театра и кино)
«Земляничная поляна» (1957)
«Седьмая печать» (1957)
«Персона» (1966)
Бергман, Ингрид (актриса)
Бернфельд, Зигфрид (психоаналитик)
Бертолуччи, Бернардо (режиссер)
«Конформист» (1971)
«Последнее танго в Париже» (1972)
«Под покровом небес» (1990)
«Мечтатели» (2003)
Беттельхейм, Бруно (психоаналитик)
Бодри, Жан-Луи (теоретик кино)
Божович, Миран (философ, психоаналитик, теоретик кино)
Брейер, Йозеф (психотерапевт)
Бретон, Андре (сюрреалист)

СОДЕРЖАНИЕ

I.
ПСИХОАНАЛИЗ И КИНЕМАТОГРАФ

II.
КИНО КАК СНОВИДЕНИЕ

III.
ФУНКЦИЯ СНОВИДЕНИЯ В КИНО

Издательство ООО «Скифия-принт».
197198 Санкт-Петербург, ул. Ропшинская, д. 4
Изготовление книг и брошюр от рукописи.
тел./факс: +7 (812) 715-26-45, e-mail: skifia-print@mail.ru
www.skifia-print.ru

Подписано в печать 26.12.2011.
Формат 84×108 $^1/_{16}$. Усл. печ. л. 16.
Заказ № 701

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии ООО «Скифия-принт»
197198 Санкт-Петербург, ул. Ропшинская, д. 4

В. МАЗИН

СНОВИДЕНИЯ КИНО И ПСИХОАНАЛИЗА



Книга «Сновидения кинематографа и психоанализа» посвящена истории отношений кино и психоанализа, психоаналитическим теориям кино и роли сновидений в кинематографе. Один из ключевых вопросов книги: как «публичное» искусство кино влияет на «личные» сновидения? Теоретические рассуждения переплетаются в книге с анализом самых разных кинофильмов. Особенный интерес книга может представлять для кинокритиков и психоаналитиков; но, прежде всего, она адресована широкой аудитории любителей кино.



Виктор Мазин — психоаналитик, теоретик визуальной культуры, основатель Музея сновидений Фрейда. Сценарист серии фильмов «Цепь цветов» (*The Museum of Jurassic Technology*, L.A.). Главный редактор журнала «Кабинет»; редактор журналов «Психоанализ» (Киев), *Journal for Lacanian Studies* (London), *Journal of European Psychoanalysis* (Rome), *Transmission* (Sheffield), «Лаканалия» (www.lacan.ru). Автор книг:

- *Кабинет некрореализма: Юфит и*. СПб., 1998
- *Кабинет глубоких переживаний* (с П.Пепперштейном). СПб, 2000
- *Введение в Лакана*. М., 2004; Киев, 2010
- *Стадия зеркала Жака Лакана*. СПб., 2005
- *Толкование сновидений* (с П.Пепперштейном). М., 2005
- *Машина по имени человек*. Киев, 2008
- *Онейрография*. Киев, 2008
- *Паранойя*. СПб., 2009
- *Субъект Фрейда и Деррида*. СПб., 2010
- *Зигмунд Фрейд: психоаналитическая революция*. Нежин, 2011

Сказать, что ничего подобного на русском языке еще не выходило — значит, быть вопиюще банальным. Мы все периодически произносим фразы о том, что кино — это сон, а Голливуд — фабрика грез и т.п., но никто не задумывался, что стоит за подобным утверждением и истинно ли оно.

Книга Виктора Мазина именно об этом, и как всякое междисциплинарное исследование, находящееся на стыке психоанализа, киноведения, истории, философии, искусствознания, она в хорошем смысле провокационна. Она активизирует мысль и заставляет устыдиться собственной инертности; она может вызывать несогласие, но никогда не вызовет скуки и равнодушия. А эрудиция автора и его нескрываемая, искренняя любовь к кино (которую редко встретишь сегодня даже у профессиональных кинокритиков) делают ее еще и увлекательным чтением.

Поэтому я не стану стесняться банальности и повторю: подобного рода исследований в России еще не писали.

Дмитрий Комм, кинокритик

Книга, родившаяся на пересечении кинематографической и онейрической реальностей, предстает наглядным воплощением психоаналитического понимания памяти, своего рода фрейдовским «волшебным блокнотом». Под обложкой, хранящей на себе следы прикосновений, воплотившей беспредельную емкость многослойной поверхности, обнаруживается текст, следование которому разворачивает гигантский палимпсест. Текст переплетается с кадрами, сопротивляющимися однозначному вписыванию в узнаваемый ряд, затрагивая границы ускользающего и необнаруживаемого в воспоминаниях. Обрывки из фильмов, образы, фрагменты текста отсылают к сложным ассоциативным сплетениям ландшафтов памяти; каждый кадр распыляется во множество иных кадров-воспоминаний, каждая глава отсылает к целому множеству мыслей из психоанализа. Разговор о хрупких эфемерных реальностях кинематографа и сновидения плавно перетекает в разговор о способах сборки психической реальности. Именно поэтому эта книга может быть метафорой письма бессознательного, в котором пересекаются разные времена, дискурсы, представления, подводящие к границам памяти.

Айтен Юран, психоаналитик